ZWEITE PERIODE.

Die von dem Einfluss altchristlicher Kunst im Mittelalter unabhängige Malerei der neuen Völker.

1300—1500.

Einleitung.

1. Die Kreuzzüge. 2. Culturveränderung. 3. Die Malerei.

1. Der muhamedanische Orient entbehrt in Glauben und Leben der inneren Tiefe und reichen Gliedrung des Abendlandes. Als Gegenbild aber der christlichen Kirche und Staatenbildung entwickelt nur Er in beiden Gebieten die wichtigen Seiten, welche dem Occident abgehn.

Vom Bettelmönch bis zum Statthalter Christi, von dem Leibeignen zur Majestät — welch unabsehbare Folge berechtigter Macht und gebotenen Gehorsams! Kein einziger Kaiser, kein Papst vermochte jedoch die Sonderrechte aus ihrer Zersplittrung und Festigkeit gefügig in Fluss und in Einklang zu bringen. Gewalt, die zuletzt den Gewaltigsten fehlt, blieb das unzureichende Auskunftsmittel, das um so seltner genügte, je dauernder Papst und Kaiser sich wechselsweis durch ihren endlosen Zwiespalt schwächten.

Den sarazenischen Osten zerrüttet weder der Widerspruch feudaler Freiheit und Dienstbarkeit, noch der Streit zwischen Staat und Kirche. Als Stellvertreter des ewigen Gottes herrscht seit dem Propheten nur der Khalif. Entferntere Statthalter üben auch hier Gewalt. Doch der Regel nach gilt schon ein leiser Wink als so lauter Befehl, dass Ungehorsam und Widerstand ihr abendländisches Recht verlieren. Nur Angesichts Allah's ist selbst der Khalif machtlos gleich dem geringsten Knecht.

Für das religiöse Bedürfniss erhält der mittelaltrige christliche Drang, das Unsichtbare und Geistigste in irdischer äusserer Gestalt zu verehren, von Hause aus keinen Anlass. Wie der unnahbar erhabene Eine, statt Fleisch zu werden, sich nur hat verkündigen lassen, erlaubt er Keinem, den lichten Glanz seiner Herrlichkeit durch irdische Beimischung zu verdunkeln. Dieselbe Strenge der Eifersucht verbietet für Andacht, Fürbitte, Heiligung, Gnade die Mittelglieder,

durch welche die christliche Kirche sich in der Jungfrau, den Evangelisten, Aposteln und Märtyrern eine neue feudal-hierarchische Schranke zwischen Gott und den Menschen stellt. Die Andacht des Moslem dringt unmittelbar zu Allah empor, und wenn der Alleingewalt Gottes wegen im Wellenwechsel der irdischen Dinge nichts fest auf sich selber beruht, gelangt die Betrachtung der Menschenloose zu jener freien Entsagung und weisen Geduld, der in gleichem Maass nur der Muselmann nachstrebt.

Die Bekehrung der Welt zu demselben Glauben gehört zu den heiligsten Pflichten, Eroberungseifer zum Hauptverdienst. Der Fanatismus der Omajjaden erkämpft ein Ländergebiet, an Umfang dem Weltreich der Römer und Carl's des Grossen ähnlich. Ausser Arabien gehorchen nach der Periode des Krieges Syrien, Kleinasien, Aegypten, Persien dem Herrschergeschlechte der Abassiden. (749—1258.) Während der langen Ruhezeit vor dem Anfang der Kreuzzüge weckt und steigert die Liebe der Grossen für äussere Pracht und beschauliche Forschung in diesen Ländern, begünstigt durch deren frühe Cultur, eine sarazenische neue Bildung. Griechische, syrische Schriften, altpersische lässt Harun-al-Rashid bereits übersetzen. (786 bis 808.) Almamun gründet in Bagdad, Cairo und anderen Städten Bibliotheken und Schulen; die Sternenkunde und Geographie gewinnen an Weite, die Aerzte bereichern sich durch Hypokrates' Lehren und Pflanzenkenntniss, die Denker durch Aristoteles' Physik, Logik und Metaphysik, indess die angeborne arabische Gabe Andere zu Meistern der Algebra und Geometrie befähigt.

Menschen und Dinge, wie Gott sie geschaffen, nachzuäffen verbietet der Glaube. Die Baukunst allein darf dem Volke Moscheen, den Grossen und Reichen Paläste errichten, die keiner Form der von Gott erschaffenen Dinge gleichen. Gemälde, Statuen ersetzt die Dichtkunst. Sie singt von den uralten Stammfeindschaften, den Heldenzügen, der Liebesgluth, sie erhöht den Ruhm des Propheten, den Glanz des Throns, belehrt durch Fabeln und weise Sprüche, erfreut sich des Witzspiels mit Reimen und Abenteuern, oder erzählt inmitten der Alltagswelt von den Mährchenwundern der Zauberei und den Fügungen Allah's. — Umfassender noch erneun sich die Perser die mythische Zeit und die Königsgeschichten bis zu dem Sturz der Sassaniden. Dann statten sie zierlich das Preisenswerthe der Gegenwart mit jedem Reichthum verschwenderisch aus. In rosigen Liebesgesängen tönt nachtigallartig Freude und Leid. Die Lebensräthsel entwirren sich aus Einzelfällen zu fasslicher Klarheit. Wenn aber das wahre Entzifferungswort nur Allah selber enthüllen kann, versenkt sich die

Seele in ihn allein, um alles was ist von dem Morgenroth nur seines Lichtes durchstrahlt zu sehn. —

Den glänzendsten Ehrenerweis geschichtlicher Wichtigkeit erringt sich das Khalifat im Verlauf und Ergebniss fast jeden Kreuzzugs. Es hält nicht nur gegen den Ansturm der tapfersten Ritter, der ruhmreichsten Kaiser, des feurigsten christlichen Eifers Stand; es lässt die umfassendste christliche Grossthat zum Fehlschlag, den heiligsten Zweck zum Irrthum werden.

Von allen den Hunderttausenden, welche den Herrn in Jerusalem anschaulich näher, leibhaftiger gleichsam, zu finden hofften, sind schaarenweise, ehe ein Einziger an heiliger Stelle hat niederknieen können, die Meisten durch Hunger getödtet, der Pest verfallen, vom Schwerdt vertilgt, und denen, welche das Ziel erreichen, bestätigt sich nur das Wort des Mathäus und Lucas: „er ist nicht hier". Die Könige und Priester, welche am Fuss des Kreuzes gesegneter als im entfernten Westen ein christliches Reich zu gründen gedachten, was sehen sie Bessres und Andres entstehn als ein zucht- und haltloses Durcheinander von Mönchen und Bettlern, Soldaten, Händlern und Ordensrittern. Das Königreich von Jerusalem ist nach der Stiftung wie vor derselben ein eitles Wahnbild. Volk und Fürsten, mögen sie kommen, mögen sie fortziehn, lernen die tiefere Frage bedenken: „was suchet ihr den Lebendigen bei den Todten?"

Diess beim Beginn ungeahnte Ergebniss erklärt das Erlöschen der Gluth, die durch ihr Lodern sich selbst verzehrt hat. Der siegreiche Sturm der Aegypter auf Accon vermag sie nicht wieder anzufachen. (1291.) Der Halbmond bleibt fernerhin unbelästigt.

Auch ihn jedoch führt der Triumph nur zu baldiger Niederlage. Gleich anfangs drängt sich dem Ritterthum die Gewissheit auf, der ebenbürtige Sarazene fordere ausser in Waffenthaten und Todesverachtung zum schwereren Wettstreit in Grossmuth und adelnder Sitte heraus. Der Feind wird ungewollt zum Erzieher. Und nicht nur der Ritter. Was eigensuchtloser lauterer Glauben, was Herrschermacht und Gehorsam sei, was ungestörte Betriebsamkeit in friedlichen Städten bereite und schaffe, was kluger Verkehr, der die Wüsten nicht scheut, aus vollen Händen für jeden verbreite, was Bildung der Sinne an Lebensgenuss, was Reichthum und Glanz an Befriedigung bieten — auch dafür schärft sich den westlichen Völkern erst hier der Blick; und gilt es Fragen der Theologie und profanen Kenntniss, erschliessen sich ihnen die Schätze arabischer Wissenschaft, mit deren Hülfe Albertus Magnus dem Beispiel des Avicenna folgt und Marco Paolo die Pilgerfahrt zur Wanderreise der Wissbegier umkehrt.

Es ist das Schicksal des Khalifats, schon während der Kämpfe sein bestes Gut, seine reifre Cultur, auf die christlichen Völker zu übertragen, und selber sodann in machtlose Reiche sich aufzulösen; wogegen das Abendland müde wird, das Ziel des Lebens und Seelenheils phantastisch und ausser sich draussen nur in Abenteuern der Busse zu suchen. Die christlichen Völker wenden sich von dem leeren Grab in die Heimath zurück, und streben auf eigener Scholle dem Wort und Vorbild des Auferstandnen mit neuem Anlaufe nachzukommen in reinerer Gesittung, befreitem Fleiss, erbauender oder beglückender Kunst. —

2. Wenn gegen den Schluss der vorigen Epoche nur einzelne Fürsten die Eigenmacht der Vasallen zu brechen verstanden, verlangt dasselbe Bedürfniss jetzt nach allen Seiten Befriedigung. Um muhamedanischen leeren Einklang allmächtigen Gebots und gleicher Unterwürfigkeit aller ist es dem Abendland nicht zu thun. Der bisher entbehrte Grundzug darf als Ergänzung nur und vereinbar mit seinem Gegentheil wirksam werden. Die Unterschiede in Stand und Geltung, Beruf und Recht sollen fortbestehen, sich weiter entwickeln, doch ohne die frühere lockende Macht zu spröder Vereinzlung, Gewalt und Willkür. Die in eine Hand gelegte Herrschaft der allgemeinren Interessen, die alle angehn und jeden Kreis zum Glied des grösseren Ganzen beleben, — die Monarchie ergiebt sich als nächstes Problem.

Für die Kirche hatte vor Ausbruch der Kreuzzüge schon Gregor die ähnliche Richtung eingeschlagen. So muthig er die geistliche Herrschergewalt verfocht, genügte ihm für die Person des Papstes die alte Stelle des obersten Bischofs. Die Stufenleiter der Hierarchie blieb feudal gefügt. Diess noch maassvolle Ziel ist längst überschritten und führt am frühsten in diesem Gebiet von der steilen Höhe beschleunigt abwärts. Der Nimbus schwindet; mit ihm die Macht. Laien wie Geistliche fordern die Läutrung der Kirche an Haupt und Gliedern; Concile stellen sich über den Papst und kommt auch der Streit erst zu halber Schlichtung, der Hauptpunkt wird durchgeführt: die Bischöfe wahren ihr uraltes Recht, und die Könige steigern das ihre durch das Gefühl der Nation als Staat. Die von Rom aus regierte eine Kirche sondert sich zu nationalen katholischen Kirchen, die kühn genug werden, Beschlüsse des Papsts auch in kirchlichen Dingen für rechtskräftig erst nach eigener Beistimmung anzusehn. Selbst für den Glauben rückt die Zeit näher, in welcher trotz Dominicanern und Inquisition die Reinigung der Lehre und Säubrung des Cultus nicht mehr dem Blutgerüst überliefern.

Im politischen Leben geräth der Trieb der Neuerung, der vorwärts drängt, mit der Zähigkeit der umzubildenden alten Formen in ähnlich rastlose Kämpfe, und halten Fordrung und Widerstand auf dem feudalen Boden noch die feudale Gewaltsamkeit aufrecht, so nimmt auch der Fortschritt häufig die äussere Gestalt der Unordnung an.

Ein Weltreich, wie Carl der Grosse es heldenkräftig zusammengehalten, Otto I. es hergestellt, Barbarossa und Friedrich II. es wieder zu gründen hofften, kann nicht mehr von Neuem erstehn. Italien und Frankreich grenzen sich fester von Deutschland ab, Frankreich von England mit wechselndem Glück, während das deutsche Reich sich, Italien ähnlich, mehr und mehr zu kleineren Bezirken zerstückelt, in deren Mitte der Kaiser sein dennoch vermindertes Ansehn nur durch grösseren Erbbesitz wahren kann. Die monarchische Landeshoheit setzt sich in so verengten Gebieten am leichtesten durch.

Die Ritterschaft erfährt die verwandte Wandlung. Sie wird in steigendem Grad nationaler, und bleibt sie, wo sie bisher geglänzt, neben dem Clerus auch fernerhin der bevorzugte Stand, so sind doch die hohen und heiligen Zwecke, für die sie bisher gefochten, jetzt ausser Frage und unerfüllbar. Der Aufschwung, der ihre Gedichte belebt, ihr Leben zur Dichtung geadelt hatte, ernüchtert sich. Sie wendet sich wieder der Wirklichkeit und deren näheren Aufgaben zu. Waffenehre und Waffenkunst erben als ungeschmälertes Vorrecht weiter, doch minder der Ruhmesglorie des Ritterthums wegen, als jetzt im Dienst des Königthums und des Heimathlandes. Die Fürsten suchen sich überdiess ein Soldheer zu werben, das ihren alleinigen Befehlen folgt; die Bürger, die Bauernschaften lernen über die stählernen Reihen der Reiter siegen; die Kriegsführung ändert sich und beschränkt den Vorzug der Ritterschaft. Umsicht, Sitte, feines Benehmen und Hochherzigkeit bewahrt sich gleichfalls derselbe Stand als Kleinod und schönsten Schmuck. Doch selbst in Frankreich und England nur als Erziehung nach überkommener fertiger Norm, die ohne erneuendes Werden und Wachsen nicht dauernd ausreicht, und wahrhaft fördernd nur weiter wirkt, wenn sie den Uebergang zu verpflichtenden Würden und nützlichen Staatsgeschäften erleichtert.

Der Angelpunkt für die neue Bewegung ist überhaupt in den Umkreis der städtischen Mauern verlegt. Hier war es von Anfang an nicht um Bildung nur eines Standes zu thun. Es galt hier, sämmtliche Schichten ausser für den begrenzten Beruf und die tägliche Arbeit ebensosehr für Selbstverwaltung, für Finden des Rechts, für

Waffensieg und politische Umsicht zu bilden. Der Möglichkeit und Nothwendigkeit dieses gemeinsamen Strebens werden die Bürger sich immer klarer bewusst. Das volle und rechte Selbstvertrauen zur Selbstthätigkeit aus eigener Einsicht mit eigener Hand ist das beste Geschenk, das grade ihnen die Misserfolge der ritterlich kirchlichen Kreuzzugsfahrten zurückgebracht hatten. Sie nutzen am meisten die heilsame Lehre, vor allem Andren sich menschlich freier im menschlich Nöthigsten einzurichten. In keinem anderen Lebenskreis treiben und dringen die bisher unteren Klassen erfolgreicher aufwärts. Der demokratische Grundzug bricht sich auch diesseits der Alpen durchgängig Bahn. Die edlen Geschlechter, wo sie bisher das Stadtregiment allein geführt, müssen die Würden, Befugnisse, Aemter, nach kurzem oder längerem Kampf, mit der früher beherrschten Bürgerschaft theilen oder büssen die Vorrechte vollständig ein. Die flandrischen Städte, die grösseren deutschen erreichen zum Theil eine Selbständigkeit, die dem Willen des Reichs- oder Landesherrn kaum schwächer trotzt, als ehemals die mächtigen Vasallen. Dass aber dennoch die stärkere Richtung der Zeit sich dem Ziel monarchischer Einheit entgegenbewege, erfährt auch der städtische Uebermuth. In Italien geben die endlich ermüdeten Zwiste zunächst herbeigerufenen Edlen, dauernd Dynasten offenen Raum zu hier beschwichtigend milder, dort härterer Herrschaft; während in Flandern und Deutschland die Städte zwar nicht schon die innere Freiheit, doch aber die Macht verlieren, die Wirren zu steigern und zu vermehren. Den strenger gehaltnen französischen ähnlich fügen sie sich mit genügender Geltung dem Ganzen des Reichs oder Landes ein.

War im Vergleich zu diesem Fortschritt dem Ritterthum der Glanz seines früheren Ansehns erblasst, so ändern sich jetzt in den Städten selber in gleichem Maass die bisherigen Ziele der Wissenschaft. In den scholastischen Kämpfen bleiben am häufigsten die jetzt Sieger, welche Verstandesbegriffen den Werth nur von Namen für Allgemeinheiten zugestehn, die das Denken sich sachlos gebildet habe. Mit solchen Begriffen die Lehre der Kirche neu zu begründen, das Wesen der Weltdinge zu erschliessen, wird mehr oder weniger aufgegeben. Behaupten und Widerlegen dreht sich zu grossem Theil um Fragen, die keines ernsteren Streits und keiner Entscheidung würdig sind. Auch die Scholastiker stehn nach so langem Rüsten und Wiederrüsten vor dem entleerten Grab und haben den nicht gefunden, der auferstanden.

Tiefere Charaktere führt deshalb früh ein reichres Bedürfniss zur Mystik hinüber. Was dem Verstande verborgen bleibt, soll lebendig

im innersten Seelengrund werden. Von Sinneneindruck, von Leidenschaften und zeitlichen Wünschen sich zu befreien, um dieser Neu-geburt in schweigender Sammlung entgegen zu harren, sind Mittel, wie sie schon Meister Eckardt († 1329) predigt und lehrt.

Was nützt es jedoch, den Schöpfer nur durch de Verlust seiner Welt zu gewinnen. Dem formellen Denken und skeptischen Streit, der Einseitigkeit theoretischer Mystik und praktischer Bussen stellt sich mit vollerem Anrecht der Eifer entgegen, den Dingen selber ins Antlitz zu schaun; dem Lauf und Einfluss des Sternenheers, den Pflanzen und ihrer heilenden Kraft, den Völkerthaten, dem römischen Recht mit irdischer Theilnahme nachzugehen. Die hohen Schulen vermehren sich das vierzehnte ganze Jahrhundert hindurch in Italien, Deutschland, Frankreich, Spanien, und ohnerachtet des alten Zuschnitts der Lehrmethode erweitert sich der Erfolg mit der Emsigkeit frischer Forschung. Erfindung folgt auf Erfindung, auf eine Entdeckung die grössere zweite. Das Telescop macht die Ferne nah; Holzschnitt, Bücherdruck, Kupferstich stillen den Durst nach Erbauung und Kenntniss, und während das Schiesspulver unübersteigliche Mauern bricht, sichert das Astrolabium die Richtung der Meerfahrt, und lehrt ablenkenden Stürmen trotzen. So ausgerüstet vermag, wie gegen Ende der vorigen Periode der Venetianer den Osten erschloss, am Ende der jetzigen der Genuese im Westen den neuen Erdtheil zu finden, der Portugiese nach Indien zu schiffen, und selbst das uralte Himmelsgewölbe eröffnet dem neubewaffneten Auge den wahren Lauf der ewigen Gestirne.

3. Unter den Künsten erhält verhältnissmässig die Malerei die grösste Befugniss, den Umschwung dieser gesammten Cultur für ihren Fortschritt in Anspruch zu nehmen. Dem jetzt entscheidenden Hauptpunkt nach war sie am längsten zurückgeblieben.

Die Meister des gothischen Baustyls, die epischen, die lyrischen Dichter hatten den Widerspruch, zur Veranschaulichung des dem Alterthum entgegenstehenden Glaubens und Lebens noch immer die Formen der alten Kunst zu Hülfe zu nehmen, um ein Jahrhundert früher gelöst. Das behendere Wort, das nicht verkörpert, die einfachen Massen der Architektur, die nicht den Gestalten der Wirklichkeit folgen, erleichtern der Einbildungskraft das Problem, für den mittelaltrigen Lebensgehalt auch die mittelaltrige Kunstform zu finden.

Die Maler erreichen das ähnliche Ziel erst nach längerem Wege in späterer Zeit. Soll ihnen das wirkliche Leben zum Vorbild dienen, muss nicht nur das Volksleben selber in Charakteren und Aussengestalten gereiftere Ausbildung zeigen, als in der vorigen Periode für

Dichter und Baumeister nöthig war, — die Maler brauchen auch ihrerseits, je lebendiger sie schildern wollen, nur umsomehr eine reichere Erfahrung, ein genaueres Verständniss der Menschen und Dinge, und beiden gemäss eine wachsende Uebung der Hand wie des Auges.

Die Möglichkeit so gesteigerter Bildung gewährt ihnen erst die jetzige Periode durch neugeregelte Lebensstellung und Kunsterziehung. Einsicht, Fülle der Anschauungen, der unentbehrliche Unterricht sind für den Maler nur da noch zu finden, wo hinter demselben schützenden Wall Priester und Laien, edle Geschlechter und Lohnarbeiter beisammen wohnen, der Schöffe das Urtheil sucht und der Richter Recht spricht, der Kaufherr, der Meister jeden Gewerks sein Geschäft betreibt, die Häuslichkeit ihren ehrbaren Sitz hat, der Markt wie die Kirche die Menge versammelt, und fügt es das Glück auch der König einzieht und Rath pflegt mit den Prälaten und Fürsten. Mit diesem Leben verwachsen die Maler auch da, wo diess bisher nicht der Fall gewesen. Aus ihm entnehmen sie sich den Ausdruck und Typus der Physiognomien, die Geberden, die wechselnde Tracht, und wie der Baustyl der Kirchen, Geräthschaften, Zimmer, gewährt der Strom, der die Stadt durchfliesst, das ferne Gebirge, das Hügelland ein Vorbild der äusseren Umgebung. Und noch weit reichere Unterschiede verwirklicht das Leben der Städte. Ob hier dem Bischof die Herrschaft gebührt, ob dort dem Dogen; ob die Geschlechter die Zügel halten, oder die Zünfte; ob innere Zwiste die Eintracht stören, statt Glockengeläute nur Waffenlärm durch die Strassen schallt; ob der Handel allein — zu Land zur See — ob Fabrikation und Gewerbebetrieb, ob beide vereinigt den Wohlstand begründen; das Mittelalter noch ausnahmlos die Lebensform abgiebt, oder das Alterthum von Neuem zu wirken beginnt, — von allen diesen bleibt keine Seite, hemmend vortreibend, ganz ohne Einfluss. Denn gerade der Maler hat mit der wachsenden Fähigkeit den Beruf, das Leben der eignen Nation zugleich in der örtlichen Färbung darzustellen, in welcher es vor ihm steht. Er kennt in den meisten Fällen sein Volk, seine Zeit in keiner andren als dieser Gestalt.

Wie viel jedoch ist dann auf jedem Standpunkt von Seiten des städtischen Lebens sowohl als von Seiten der Auffassung durchzubilden; wie schwer jeder Anlauf zu neuem Ziel. Es handelt sich nicht nur um stufenweis tieferes Erfassen des kirchlichen oder sonstigen Zeitsinns, und dem entsprechend um strenge oder belebtere Composition, um schlichte und reichre Charakteristik, — die geistige Vertiefung bleibt halb erfolglos, hält nicht mit ihr auch die Technik Schritt.

Für beide schliesst sich die Malerei der jetzigen Epoche den Rechten, Gebräuchen und Einrichtungen des Handwerks so völlig und unbedingt an, dass sie lebendig aus ihm hervorgeht und seine glänzende Spitze bildet. Durchgängig jetzt erst entstehen städtische Malerschulen, in denen sich Kunstblick und Handgeschick in festen Grenzen als frische Belehrung persönlich von Meister auf Schüler vererben. Der dadurch erreichbare Vortheil ist gross. Das Gleichgewicht zwischen Wollen und Können, auf welchem jedes Gelingen beruht, geräth nicht in immer erneutes Schwanken. Die früh schon geschulte Einbildungskraft verlernt es, der Hand und dem Auge voran zu eilen, sie strebt nur, ist sie erfinderisch, auf gesicherten Grundlagen weiter; selbst in der Kühnheit noch ehrfurchtsvoll, doch, statt nach dem Vorbild veralteter Schätze, nach der belebenden Tradition der gegenwärtig regsamen Schule.

Die nahe Verbindung mit den Gewerken zieht aber, heisst es, die Kunst hernieder. Der Künstler gelangt nicht zu freier Höhe. Geringere Kräfte gehn über die Handübung wenig hinaus. Der beschränkte Charakter der Stadt verengt den Gesichtskreis selbst der vorzüglichen Meister, die in ihr sesshaft aus ihr zugleich die specifische Richtung der Kunst entnehmen, und handwerksartig durch Schulerziehung den Drang nach schneller Entfaltung verlieren.

Auch diese scheinbare Nachtheile sind für die jetzige Periode noch keine wirklichen Hindernisse. Wie sehr jede Stufe sich für sich selbst entwickeln, durch eigenen Fortschritt befriedigen soll, erweist der Gesammtverlauf doch den bescheidenen, wenn auch schweren Beruf, in Zeichnung, Färbung und Seelensprache beharrlich alles das vorzubilden, was nöthig ist, um der Folgezeit nur die schönste Blüthe, die reifste Frucht als Aufgabe übrig zu lassen. Die Gründlichkeit dieser Vorarbeit, den strengen Fleiss, das energische Suchen, die redliche Treue, Tugenden, in denen ihr keine spätere gleicht, verdankt die Kunst dieser Mittelperiode vor allem dem Bund mit dem städtischen Handwerk. Beschränkung und Einseitigkeit gehören zur Reihe derselben Tugend. Je allgemeiner die Grundrichtung jeder Epoche, desto erfreulicher jene fast unabsehbar verschiedene Belebung, welche in jedem besonderen Volk nur durch specifische Schuleigenheiten zahlloser Kunststädte möglich wird. In bedeutenden Orten bleiben die besseren Meister auch nicht auf dem Bildungsgrad des gewöhnlichen Handwerks stehen. Der Clerus, dem sie das Gotteshaus, die Fürsten, für die sie Gebetbücher schmücken, die Reichen, welche Gedenktafeln stiften, Capellen bauen, Altäre errichten, die Magistrate, die Bürgerschaft, — alle mehr oder minder schätzen und halten sie hoch, und was die Stadt

irgend an äussrer und innerer Cultur besitzt, berührt den empfänglichen Künstlersinn am nächsten und wirkungsvollsten. Ist dann ein Schultypus angebahnt, genügen schon Durchschnittstalente zur weitren Verbreitung, die reicher Begabten gewinnen ihm neue ergänzende Seiten ab, und der langsame Fortschritt erlaubt es ihnen, alles, was in ihm verborgen liegt, bis zu dem Grenzpunkt heranzuführen, auf welchem ein höherer Genius die neue Bahn nicht mehr gewaltsam zu brechen braucht.

Bei diesem Entwicklungsgang wächst zugleich das Hervorragen Einzelner. Für kirchliches, für politisches Leben fehlen die grossen Helden, die kühnen Führer. Die Kunst, die Malerei namentlich, ist anders gestellt. So eng sie sich dem Gewerksstand gesellt, stehen in ihrem Kreise doch Meister, wie Giotto, Masaccio, Hubert van Eyck zu so bleibendem Einflusse auf, dass ihre Grösse in ihrem Feld für ihr Jahrhundert mächtiger eingreift, als in andren Gebieten die Macht der Grössten.

Verlauf und Uebersicht.

So deutliche Eintheilungsgründe als in der ersten Periode liegen zum Ueberblick nicht mehr vor; nur Stufenfolgen bleiben erkennbar. Die sachgemässesten sind, formell genommen, der Uebertritt in einen volksartig neuen Styl, der sich auf den verschiedensten Wegen nach Innen vertieft, nach Aussen erweitert, bis er zuletzt eine Wendung erhält, die zur dritten Periode hinüberleitet. Den Inhalt giebt noch in erster Reihe das kirchlich gläubige Leben des Volks: das unmittelbare Zusammenstimmen der Charaktere mit dem, was ihnen als heilig gilt; die Schildrung des trennenden Gegenübers, das überwindbar nur durch den Ausdruck innerer Prüfung und Andacht wird; die dadurch erreichte freiere Klärung der Seelen und Aussengestalten.

Schwerer als dieser Stufengang lassen sich gleichmässig sondernde Zeitabschnitte für dessen reichere Entwickelung finden. Der Unterschied der antiken Cultur und mittelaltriger Rohheit und Bildung hat aufgehört; der Weiterverlauf bewegt sich auf einem ebneren Weg, und von aussen her fehlen Begebenheiten, welche, den Kreuzzügen ähnlich, mit gleicher Kraft die verschiedensten Völker in ein und derselben Epoche angehn. Die Fortentfaltung fällt mehr als früher dem Einzel-

loos der Nationen anheim. Dennoch empfiehlt es sich kaum, die Gesammtdarstellung absichtlich nur zu Specialhistorien aufzulösen. Die Selbständigkeit der besondern Gruppen erstarkt nicht so unbedingt, dass nicht übergreifende Zeitgrundlagen erweislich wären. Der trennende Volkscharakter behält nur die zähe Gewalt, eine Auffassungsart, die, dem allgemeineren Zeitsinn entsprungen, auch allgemein wirkt, unscheinbar erst bei der einen Nation und fast in Form noch des früheren Typus anzudeuten, während das Nachbarvolk sie begünstigter schon zu voller Entschiedenheit durchgeführt hat. Die steigende Forderung aber, bei jedem Volk die stossweise andere Ebbe und Fluth in das gehörige Licht zu bringen, ohne das einende Zeitband zu lockern, erschwert die Gliedrung und Uebersicht. —

Den Anfang, die Mitte, den Abschluss der ersten Epoche (1300—1400) bezeichnet das Abgehn von früheren Zwecken und Formen, das Suchen und Finden veränderten Ausdrucks, die reichere Bestimmtheit und vollere Rundung des neuen Typus.

Das Hauptmerkmal dieses Fortschritts beruht nicht in wachsender Volkseigenheit der Gestalten allein. Volkselemente bewahrt schon die vorige Gesammtperiode, sei es als Nachglanz der alten Kunst und des römisch-griechischen äusseren Lebens, sei es als Rohheit des Mittelalters oder als reiferes Eingehen auf Lebenszüge, die dem altchristlichen Styl nicht mehr als Missform entgegenstehen. Vor allem war es dieser Periode jedoch erst darum zu thun, die Gemeingültigkeit der kirchlichen Lehrsätze einzuprägen, an welche unstreitbar zu glauben sei. Die heidnische Bildung der alten Völker, die Barbarei der neuen bedurften der gleichen Zucht, der auch die Kunst ihre Mittel herlieh.

Dies Lehrziel fassen die jetzigen Meister nicht weiter als Hauptzweck in's Auge. Sie nehmen das Endergebniss der langen Erziehung zum Ausgangspunkt. Dass die Geschichten des alten Bundes, dass Christi Leiden und Auferstehung, die Glaubensthat der Apostel und Heiligen nicht nur vergangene Begebnisse bleiben, dass die befestigte Lehre nicht allgemein nur als Dogma zu gelten habe, dass umgekehrt die heiligen Geschichten und Glaubensgebote von Neuem stets Leben und Gegenwart im Geist und Leib der Gemeinde gewinnen, — diesen bisher nur gottesdienstlich errungenen Erfolg gestalten die Maler jetzt künstlerisch aus.

In demselben Maasse, in welchem sie selber und sämmtliche Zeitgenossen den Inhalt der Lehre lebendig als Hauptgehalt ihres eigenen Wissens und Wollens empfinden, darf keine Gestalt mehr, die ihn verdeutlicht, — und wäre es die heiligste — leblos als traditionell erstarrte

Bezeichnung dastehn. Jede soll nur insoweit wirken, soweit sie die gleiche Beseelung zeigt, und diesen Ausdruck als frische Erfindung darthut, die jeder Meister aus eigener Begabung, Begeistrung und Anschauung schöpft. Begebenheiten müssen in ähnlichem Grade im äusseren Geschehen die inneren Vorgänge aller schildern, die handelnd oder betrachtend darin verflochten erscheinen. Was erst am Ende der vorigen Periode als Neben-Versuch zum Vorschein gekommen war, wird im Beginn der jetzigen zum Hauptpunkt, und führt zum Siege.

Je schneller die Maler in diesem Bestreben die Formen der Ueberlieferung verlassen und neue für neue Empfindungen suchen, um desto rascher ereilen sie nun auch die Dichter des Ritterthums (p. 247.), die ihrerseits längst schon die selbstgetroffene Eigenwahl und Treue in Liebe und Glaubensbelübden, die Zauberei persönlicher Wundermacht, den Lohn und Ansporn persönlicher Ehre, dies mittelalterig Innerlichste hervorgekehrt, ja die selbstlose Thätigkeit der Natur zu eigenwilligen Zwergen, Riesen, Kobolden, Feen verwandelt hatten.

Die Malerei holt diesen Standpunkt aber bei jetzt gemeinsam erhöhter Cultur nicht ohne baldige Erweiterung ein. Sie beschränkt sich nicht, wie jene, auf Sagen und Thaten, die nur die Vorstellungsweise und Sinnesart eines Berufs und Standes bekunden. Für das Gemeingut der Religion steht ihr von Anfang an das gesammte Volksleben offen; das kirchliche, wie es national da ist, das weltliche, wie es sich religiös heiligt.

Auch sie jedoch kann diese Fundgrube nach und nach erst ergiebig benützen. Den Sprung von typisch gehaltenen Formen zu lebensgleichen ermöglicht ihr weder die wenn auch geschärftere Auffassungsgabe, noch liegen die technischen Mittel zur Hand. So mannigfach die verschiedenen Völker und Schulen in sorglosem Blick oder näherem Beachten, in Uebergewicht bald seelenhafter, bald körperlich dichterer Form auseinandergehen, in einem Punkt stehn sie in dieser Epoche auf gleichem Boden. Die Darstellung will sich in keiner Beziehung naturgetreu mit dem wirklichen Leben messen. Um, was sie leisten kann, ganz zu leisten, lässt sie das Uebrige fallen. Der Reichthum besonderer Charakterzüge, die innere Vertiefung, äusseres Geschehen, Local und Umgebung gelangen nur sparsam zu erster Entwicklung.

Dass dennoch das gegenwärtige Leben jeder Nation den Anstoss sowohl als das Vorbild liefert, ergiebt sogleich schon der Unterschied der Italiener von allen anderen Völkern.

Wie kühn die Schulen auch jenseits der Alpen den früheren Gestalten- und Ausdruckskreis überschreiten, beseitigen sie dennoch nicht unbedingt den antikeren Typus, welchen die Neubelebung altchristlich römischer und byzantinischer Werke aufbewahrt hatte. Das Alterthum wirkt noch nicht unmittelbar als hülfreiches Vorbild ein. In keiner anderen Nation — der bunten Mischung mit fremden Stämmen, des Papstthums, der Adelsherrschaft und Freiheit der Städte ohnerachtet — war dennoch in Sinnesart, Aussengestalt und Charakterzügen das alte ursprüngliche Grundelement so lebendig geblieben und wieder geworden. Und lenkt jetzt das Kunstbedürfniss in höherem Grad auf das Volksleben als den Hauptquell frischerer Erfindung hin, so ist diess Leben antik genug, um dem Blick für leibliche Plastik der Seelenbewegung entgegen zu kommen. Der Fortschritt wird mehr nur ein Weiterschritt auf demselben Boden als ein volles Verändern der alten Richtung. So sehr die byzantinische Starrheit dem Streben nach einer Belebung weicht, die erreichbar nur durch Aufschwung der Einbildungskraft in Verein mit reger Beobachtung ist, geht dennoch die Feierlichkeit der Gesammtauffassung nur selten zu jener Verinnigung fort, die für sich schon den Hauptinhalt abgeben soll. Die ernste männliche Energie, die herbere Kraft sind anfangs besonders ein Vorzug der Italiener.

Dieselbe Grösse der Compositionen, die gleiche Bestimmtheit der Körperform und Charakterzeichnung vererbt sich nicht auf die deutschen Schulen. Für sie betraf schon der Wiedereinfluss altchristlicher Werke weit weniger die Neubelebung des alten Typus als die Erziehung des heimischen (p. 150). Kaum haben sie dieser Forderung genügt, so lernen sie jetzt sich freier und froher auch ohne den früheren Anhalt bewegen. Die Schildrung des deutschen religiösen Gemüths verdrängt die Formen der Tradition. Statt der heiligen Gegenstände und deren volleren Würde und Macht kommt mehr und mehr nur die Freude, die Rührung, die Demuth zum Vorschein, zu der sie die Seele stimmen. Die frühere Ursache zeigt sich nur noch in ihrer belebenden Wirkung.

Entsprechend lässt sich, was die Nation religiös empfindet, jedesmal nur in nationalen Gestalten und Physiognomien, und direct ohne weiteren Umschweif nur durch Individuen zur Anschauung bringen, die ebenso unbefangen nichts anderes darthun als den noch hellen Einklang ihres Gemüths mit dem Heiligen, das ihre Seele ausfüllt. Als ein so durchsichtig klares Gefäss erscheint auch im wirklichen Leben der Mensch nur, wenn er sich weder persönlich in sich vertieft, noch

charakterbreit dasteht, irdischer Wünsche und Sorgen voll, die fest am Vergänglichen haften. Dass gerade in dieser Epoche das deutsche Leben selber bereits derartig klare Gestalten mehr als in späteren entgegenführe, soll damit nicht etwa vorausgesetzt sein. Die Mittelepoche besiegter Rohheit und doch nicht fertiger Bildung lässt nur die Charaktere offener und dreister. Ihr Seelenkern bleibt nicht unnahbar verborgen, die Reichhaltigkeit besonderer fester Züge ist minder nachdrücklich ausgeprägt. Vor allem aber sind Blick und Hand der deutschen Meister noch kindergleicher. Ihr Hauptverdienst liegt eher im Uebersehen als in sichrem Aufmerken und Behalten. Zur bessren Ergänzung setzt sich die Einbildungskraft in ihr germanisches Vorrecht ein, und bestätigt den tröstlichen Ausspruch: sucht und ihr findet. Je lieber selbst vorgeschrittene Meister deshalb alles, was Individuen durch Stand, Beruf und festgewordene Charakterseiten von Andren abzweigt, von Heiligem scheidet, noch unwillkührlich bei Seite legen, um desto gefälliger geht ihr Auge auf Ausdruck der Seelenreinheit und freudigen Unschuld, die ohne Umkehr und innere Wandlung das Menschenherz in ungetrübtem Zusammenhang mit Gottes Geboten wiederspiegeln; und wie sich nach Innen kein Zwiespalt zeigt, erheitern sich ohne genaueres Forschen die Köpfe, Gewänder und Körperformen zu weicher Rundung, anmuthigem Fluss und freundlicher Helle.

Besonders die Schulen am Niederrhein gelangen am Schluss der Epoche zum Gipfelpunkt dieser den Italienern entgegengesetzten Richtung. Man pflegt diese Meister deshalb als vorzugsweis ideal zu rühmen. Im Sinn der Antike verkehrt die Bezeichnung die ganze Stellung. Die Meister des Alterthums fassten mit offenem Auge die echte Form, zu welcher Natur und Leben immerdar vordringen würden, lenkte der äussere Zufall, der mitwirkt beim Werden und Fortbestehen, nicht von dem geregelten Wege mannigfach bis zur Verkrüppelung ab. Von diesen Launen den Formenkreis im Angesicht der Dinge befreien, und dann erst die dadurch gereinigte Norm, der Lebendigkeit unbeschadet, auch so benutzen, dass in ihr und durch sie nun voll und ganz, was sie darstellen soll — und nichts als diess nur — zu Tage kommt, — erst dieser vollendete Adel des Styls hat Anspruch auf Ruhm idealer Erfindung. Wie fern noch bleibt die jetzige deutsche Harmlosigkeit von solcher Höhe. Ihr Läutern und Klären liegt vor jedem Wettstreit mit der Natur, und verkündigt den leichteren Sieg erfahrungslos dichtender Phantasie, die, falls sie der Wirklichkeit näher tritt, mit deren Formen wie ehedem in gleichem Leichtsinn phantastisch spielt.

Doch auch die deutschen Schulen sind innerhalb ihres gemeinsamen Styls von nicht unerheblich verschiedener Entwicklung.

Die cölnische strebt dem eben bezeichneten Höhepunkt in folgerechtester Ausbildung zu, und blickt von dort erst gegen den Schluss der Epoche in's vollere Leben. Die Oberdeutschen ziehen früher schon festere Formen vor, während die Schulen zu Prag sich trotz häufigem Einfluss von Nieder- und Oberdeutschland in eigenthümlicher Mitte halten.

Im Abstich germanischer Herzensschilderung und deren zarten und derberen Form entfalten im Kreis einer dritten Gruppe, die Frankreich, England und Flandern umfasst, die romanisirten Franzosen zunächst die nationalen Grundzüge fort, die ihnen schon gegen Ludwigs IX. Lebensende eigen geworden waren (p. 232—233). Von Wandgemälden sind leider meist nur Berichte übrig. Der Bücherschmuck, der bei den Fürsten beliebt und durch sie gefördert den Hauptersatz bietet, zeichnet sich weder durch tieferen Ernst noch durch vollere Empfindung aus. In Scherz und Ernst bleibt der Gleichartigkeit einer vornehmen mittleren Stimmung das Uebergewicht. Doch mit sicherem Bemühen um charakteristisch entschiedene Form und aristokratisches Schönheitsgefühl für elegante Gestalt und Geberde, welche den Seelenbildern nun mehr und mehr auch durch genauere äussere Umgebung den Rückhalt leiblichen Daseins bewahren.

Die englischen Meister gehn ebenfalls in nationalerer Richtung vorwärts. Wie die Nation jedoch selber verhältnissmässig noch immer in unaufgelösten Stammunterschieden verharrt, unternimmt gerade die Malerei, die jetzt aus dem Volksleben schöpfen soll, in keiner Beziehung den schweren Versuch, den ähnlichen Zwiespalt auszulöschen. Soweit sie normännischen Einfluss erfährt, entfernt sie sich von der französischen wenig, obschon sie in altem Hang nach tieferen Grundgedanken sich minder direct von der vorigen Periode loslöst, in Stellungen ungelenker, in Farben energischer bleibt; das conventionel Gefällige überhaupt nicht als Ziel verfolgt. Umgekehrt kommt der angelsächsische Volkszug sichtbar zum Vorschein; sei es als Lust an derberen Spässen, sei es als heftiges Geberdenspiel, durch welches die sächsische Einbildungskraft seit jeher gewaltsam zu wirken strebte, oder als nunmehr germanische Weiche, die doch die cölnische Lieblichkeit nicht erreicht.

Den Wettstreit mit Frankreich bestehn in derselben Gruppe mit bestem Erfolg nur die flandrischen Schulen, vornehmlich unter bur-

gundischer Herrschaft. Früher in Künsten und Kunsthandwerk dem nordfranzösischen Vorbild offen, üben sie baldigen Gegeneinfluss. Ihr schnellerer Fortschritt kehrt zuletzt das Verhältniss um. In allem, wodurch sich allmälig der folgende Abschnitt vorbereitet, in frischerer Farbenbelebung, in Mitaufnahme äusseren Locals, in Aufmerksamkeit auf nähere Züge der Physiognomieen, dringen die flandrischen Maler siegreicher vor.

Kaum bilden sich nunmehr im neuen Jahrhundert (1400) die Charaktere und Volkszustände verzweigter und eigenthümlicher aus, so wächst umsomehr der befähigte Drang, mit stiller Geduld wie mit gründlichem Fleiss auch dieser Fülle habhaft zu werden.

Der blaue Himmel, der Wolkenglanz, Quellen und Seegestade, Wälder, Blumen, Gras und Gesträuch, Strassen, Kirchen und Wohngemächer, nichts mehr verschliesst sich dem Blick, und alles soll dastehn wie draussen in seiner speciellsten Form, Beleuchtung, Nähe und Ferne. Dem neuen Erwerb zum Trotz bewahren die ebenso volksgemäss ausgestatteten Charaktere noch immer die frühere Geltung. Auch sie jedoch werden jetzt bildnissartig der bildnissgleichen Umgebung mit allen den Kennzeichen einverleibt, durch die sich ihr geistlicher Stand, ihre Ritterschaft, ihre städtische Bildung, ihr ganzes vergangenes Leben ausspricht.

Ehe diess völlig gelingt, muss ein neuer Kreis erweiterter Darstellungsmittel durchgeübt sein. Rückweichende Fernen in ihrem Verhältniss zum Vordergrunde, Baulichkeiten in mannigfach sich ändernder Ansicht verlangen ein sorgsames Studium der Perspective, ihr Maass der Entfernung den richtigen Grad erkennbaren Lufttons, und soll dem stets gehäufteren Detail nicht der Formen- und Farbenzusammenhang abgehn, reicht auch die frühere Bindung der Farbenpigmente nicht länger aus. Die gesammte Behandlung muss in technischer Rücksicht den steigenden Ansprüchen nachkommen lernen.

Die Phantasie nur scheint jeder Pflicht zu ergänzenden Eingriffen ledig. Was und wie sie's verwenden soll, sieht sie ohne Erfindung vor sich. Eigenmacht würde zum Fehler. Dennoch bürdet ihr diese Zurückhaltung neue Probleme auf, schwerer lösbar als alle bisherige. Auch sie hat den Glauben des Volks zu schildern. Je treffend getreuer sie hiefür Gestalten und Charaktere dem ungeheiligten Leben entlehnt, desto unabweislicher liegt es ihr ob, den drohenden Zwiespalt zu überwinden. Sie muss es verstehen, den Werkeltag der irdischen Herzen zum Tag des Herrn in ergreifender Weise umzuwandeln. Der höchste Beruf, dem völlig bisher kaum die Kirche genügt,

wird jetzt erst wachsend auch ihr Beruf, und sie erfüllt ihn nach allen Seiten.

Aus dem heimischen Antlitz der äussren Natur ist jeder Zug von Verkümmrung verbannt. Die Landschaft, die Städte, die Burgen liegen gesegnet in festlichem Sonnenglanz da. Gleich ihnen feiert das Alltagsgewühl des menschlichen Treibens. Die Leidenschaft schweigt. Nach Innen gewendet, forscht jeder Blick nur, wie dort es bestellt sei; ob Stolz im Pochen auf irdische Höhe, ob Härtigkeit die Wege zum Heil versperrt, die selbst dem Redlichsten schwer sich öffnen. Und sosehr bildet die Einkehr in sich den Hauptinhalt, dass selbst wenn Scenen der heiligen Geschichte dargestellt werden der Vorgang grösstentheils dennoch nur als Schaale für jenen Kern erscheint. Die vergangene Handlung ist nicht in Local und Tracht allein in die Gegenwart, wie heut erst geschehn, herübergezogen, auch die verwendeten Zeitcharaktere treten, ohne in Voraus das abzustreichen, was sie noch eben in Haus und Hof, im Heer, auf dem Thron gewesen, mitten in das Begebniss hinein. Was sie als mithandelnd thun und vollbringen, thun sie halb nur. Zur anderen Hälfte gehen sie, Zuschauern ähnlich, erstaunt, ergriffen in sich zurück, und lassen die heilige Begebenheit als Anstoss zur eigenen Heiligung wirken. Mehr als das Ereigniss versinnlichen sie nur die Seelenerschütterung, von der gleich ihnen die Zeitgenossen bewegt sein würden, sähn sie zum ersten Male den Vorgang leibhaftig vor Augen.

Auf diese immer erneute Andacht der Seele im Zwiegespräch mit sich und Gott ist die Hauptkraft der Darstellung ebenso unbedingt durch die Portraittreue hingelenkt, als diese nothwendig bleibt, wenn grade im wirklichen Leben des Volks der Widerschein dessen hervorbrechen soll, wodurch sich das irdische Dasein läutert. Wie in der Wirklichkeit selber die Heiligung weder den Gliederbau noch die Züge verändert, darf auch in den Kunstwerken dieser Stufe kein Angesicht vorher schon seine wirklichen Formen und Züge abthun. Die Läuterung ist sachgemäss dahin verlegt, wo sie sachgemäss vor sich geht, in die Herzenstiefe, ins innere Gemüth.

Mit grossem Unrecht glaubt man jedoch die ganze Auffassung dieser Richtung genugsam bereits durch das eine Wort „naturalistisch“ bezeichnen zu können. Ihr Kunstwerth ist dann nur zur kleineren Hälfte geschätzt, nach der grösseren übersehen. Die Phantasie masst sich freilich das Recht nicht an, die Gestalt, die Gott den Dingen gegeben, dem Menschen verliehn hat, durch störende Einmischung zu verbessern. Sie muthet sich aber den Kunstblick zu, gleich ihm die Herzen und Nieren zu prüfen, und wagt mit einem

Schlage, das äussere Leben der Gegenwart zum inneren Gottesreich umzuschaffen. Die bildnissartige Wirklichkeit ist in keiner Epoche, durch keine Kunst so liebevoll streng sub specie aeterni aufgefasst und zur Ehre Gottes geschildert worden.

Solch eine Wandlung des ganzen Kunststyls gleich im Beginn zu vollster Blüthe zu bringen, war nur einer glaubenstarken, doch ebensosehr in weltlicher Bildung, städtischer Freiheit und höchster Pracht am meisten vorgeschrittenen Nation, und nur auf dem Stapelplatz des Verkehrs fast aller bekannten Völker möglich. Den Meistern der flandrisch-burgundischen Städte Gent und Brügge, der Malerschule Hubert's van Eyck gebührt dieser Ruhm.

Zwei Hauptseiten einen sich schnell zu engster Durchdringung: die bildnissartige Wirklichkeit und die Heiligkeit Gottes, die jedes Gemüth zur Anbetung zwingt, und dem Gefühl unendlichen Abstands nur die Zuversicht lässt, dass dennoch der Mensch zur Erlösung bestimmt sei. Der lyrische Ausdruck dieser Empfindung gelangt zu einer der Malerei bisher unersteiglichen Höhe, die Feierlichkeit, die diesen Kirchgang der Herzen begleitet, ergiebt sich als epischer Grundzug, und Beides, der epische Ernst, die lyrische Tiefe halten einander streng die Waage.

Die nächste Schülerreihe erreicht den ursprünglichen ersten Meister nur stufenweis und ohne das gleiche Zusammenfassen.

Den zweiten Mittelpunkt bildet nach Hubert van Eyck erst Rogier der Aeltere. In fester Bestimmtheit der Charakteristik kommt ihm kein früherer nahe. Wie sehr er Anderen aber in Schilderung geheiligter Einzelscenen voransteht, erweist er sich dennoch der Hauptsache nach als Hubert's unmittelbarer Schüler. Die Andacht, der Einblick in's eigene Selbst, das Verstummen vor den Geheimnissen Gottes bleibt überwiegend der stete Ausdruck.

Und doch ist es Rogier's Schule gerade, in der sich der Eyckische Typus allmälig aufzulösen beginnt.

Franzosen, Holländer, Deutsche bedürfen längerer Vorarbeit, um den flandrischen Meistern sich gleichzustellen. Kaum sind sie jedoch den Einfluss zu nutzen befähigt, so legen sie willig das Zeugniss ab, den Nachfolgern Hubert's gebühre in dieser Epoche das Ehrenamt, den anderen Völkern zu Führern zu dienen.

Auf Abhängigkeit der französischen Meister lässt bereits das vorige Jahrhundert schliessen. Jetzt neigt im Süden schon König René zum eyckischen Typus. Wie sollten in Nord- und in Mittel-

frankreich die Miniatoren nicht umsomehr dem flandrischen Fortschritt folgen. Sie thun es bald äusserlich, bald ausdruckstiefer und feierlicher; in sichrer Zeichnung charakterfest, in Landschaft naturtreu und dichterisch, mit Blick für Farbe, Luftton und Perspective. Zu Gunsten reinerer Formen und bessrer Gruppirung dringt ebensosehr italienischer Einfluss herüber, und waltet nun auch in einer Schule der italienische Styl, in andren der flandrische vor, und verbinden sich beide, so geht die Selbständigkeit nationaler Erfindung zwar sichtlich verloren, vollständig aber erlischt sie nicht. Sie bleibt nur nicht kräftig genug, für die Folgezeit das Grundelement französischer Auffassung vorzubilden.

In höherem Maass noch befindet sich England in gleichem Fall. Schon jetzt erweist sich, dass dieses Volk, ob gross in Baukunst und Poesie, noch erst Jahrhunderte nöthig habe, bevor ihm für Malerei eine neue Entwickelung ermöglicht werde.

Dass Holland sich unter burgundischen Fürsten zugleich auch der Obermacht der flandrisch-burgundischen Kunst unterwerfe, liegt um so näher, je weniger bereits ein befestigter Styl dem fremden Vorbild den Zugang versperrt, und die Volksentwicklung sich eher dadurch gefördert sieht als niedergehalten. Der Kreis berühmterer Meisternamen ist klein, die Zahl beglaubigter Werke noch kleiner; die nachweisbar sichren bewahren jedoch in Charakteren, Physiognomieen, Landschaft, Färbung und Ausdruck erfreuliche Eigenthümlichkeit. Fürstliche Würde und Vornehmheit sind nicht das Bereich, das sie gern betreten. Die Andacht wird tief, doch offener als kirchlich gespannt und nach Innen gewendet. Die Darstellung kehrt sich im Allgemeinen lieber dem Schildern lebendiger Vorgänge zu, als dem Uebergewichte der Seelenprüfung. Am Schluss des Jahrhunderts tritt überhaupt der flandrische Einfluss schon merklich zurück.

Den Deutschen steht anfangs zu ähnlicher Einverleibung ihr nationaler Grundzug im Wege, welcher dem flandrischen eher entgegengesetzt, als verwandt ist. Während der ersten Hälfte der jetzigen Epoche treibt sie der gleiche Zeitsinn nur ungewollt an, die frühere Auffassung der flandrischen allgemach näher zu bringen. Die Charaktere bereichern, die Formen befestigen sich. Aus Gebilden der Phantasie werden Gestalten des wirklichen Lebens, mit deren wachsender Eigenheit nun auch die sorglose Unschuld und Freudigkeit dem Ausdruck ernsterer Andacht weichen. Auf diesem Standpunkte kommt erst den Deutschen der flandrische Fortschritt vollauf zu Statten. Sie nehmen, was ihnen zusagt, mit fast französischem Eifer an, und in breiter Entwicklung, Selbstständigkeit und letztem Ergebniss den Hol-

ländern weit überlegen. Den Hang, die heiligen Begebenheiten durch Züge häuslichen oder städtischen Treibens nahe zu rücken, die lieblichen Jugendformen der Mädchen und Frauen geben sie seltener gegen den kirchlichen Ernst der flandrisch gefesselten Frömmigkeit auf. Statt dieser cultusartigen Andacht ergreifen sie umgekehrt das Gebiet, von dem sich die eyckische Schule im Ganzen fernhält, und das auch in Frankreich kein Lieblingsfeld wird: die Stufenfolge der Leidensgeschichte. Was Ungeschlachtes von Alters her im deutschen Leben übrig geblieben, behält in diesem Bereich den weitesten Spielraum, und dient als Ausdruck von Hohn und Bosheit dem Guten und Reinen, als Missgestalt den edleren Formen zur Folie für höheren Glanz.

Zu Malern, welche in flandrischer Weise die übrigen Künste durch ihre Kunst zu ersetzen versuchen, bilden sich Wenige. Die Besten begnügen sich mit einer bescheidneren Rolle. Sie wollen sich nicht mit dem Waffen- und Gold-Schmidt, dem Architekten und Bildhauer messen. Nicht dass ihnen Auge und Handgeschick, Fleiss und Emsigkeit abgehn. Ihr Kunsttalent befriedigt sich nur in anderer Sphäre. Die flandrischen Meister erfinden vorweg nur der lebensgetreuen Schildrung, der Farbenfeinheit, des Malens wegen. Den Deutschen wird die Composition zum Hauptpunkt. Die raschere Einbildungskraft giebt Entwurf auf Entwurf, und fordert ausser Farbe und Pinsel noch leichtere Mittel, dem Volks- und Zeitsinn genug zu thun. Die Malerei soll nicht länger vereinzelten Fürsten, Prälaten und Reichen nur durch Ausschmuck von Andachtbüchern, der Kirchengemeinde nicht ausschliesslich in kirchlichen Räumen Erbauung gewähren. Was unterrichtet, den Glauben stärkt, die Seele tröstet, soll mehr und mehr dem gleichen Bedürfniss der grösseren Menge auch selbst daheim in stiller Klause zugänglich werden. Bringt zu demselben Zweck doch der Bücherdruck die Handschriften schon durch bewegliche Lettern und feste Presse in tausend Hände. Sein Vorbild, der Holzschnitt bietet den Aermern für Miniaturen Ersatz. Er thut noch mehr. Er hat und erfüllt mit dem Anlass die Pflicht, fast jedes beliebtere Buch durch neue Erfindungen zu beleben, und was als Metallschnitt nur einen Ort und Gegenstand zieren konnte, verbreitet in ähnlicher Weise der Kupferstich für jedes Auge nach allen Seiten. Vervielfältigung wird zum Losungswort.

Die Holländer, die Franzosen üben sich gleichfalls in diesen Zweigen. Während die Spitzen der eyckischen Schule dagegen die Malerei zum einzigen Hauptberuf machen, streben in Deutschland die besten Künstler als Maler und Stecher nach gleichem Ruhm, oder sind Maler nur nebenher, und für den Bücherschmuck gleichfalls

thätig. Beides leider nicht ohne Gefahr. In Composition, Gestalt und Ausdruck können auch Holzschnitt und Kupferstich aus echtem Kunstsinn hervorgehn. Ihr Handwerk auf jetziger Stufe aber steht hinter dem Fortschritt der Malerei zu weit zurück, um nicht Erfindung und Technik in Streit zu verwickeln. Der Holzschnitt verfällt dem Handwerk von Hause aus. Die Composition, die den Mängeln desselben nicht Rechnung trägt, muss sich verunstalten lassen. Die Maler sehn sich als Stecher nicht minder gehindert, oder gewöhnen sich, auch für Gemälde in Charakteristik, Ausführlichkeit, Modellirung und Luftton kaum weiter zu gehn, als sie's bei Stichen im Stande wären. Und wenn ausserdem schon in Deutschland der engere Verband mit Handwerksleben und Handwerkssitte die Kunstanschauung beschränkt und vergröbert, bedürfen die grossen Meister höherer Begabung als anderwärts, wo solche Hemmnisse fortgeräumt sind.

Die Maler des Niederrheins und Westphalens halten die früheren weichen Formen, den offenen Ausdruck, die helle Färbung in mildem Einklang solange als möglich fest, und lassen die flandrische Auffassung ungestört auf die heimische wirken. Die Frömmigkeit der bereicherten Charaktere bleibt vollauf katholisch, sie drückt jedoch statt der flandrischen Andacht mehr willige Weltentsagung und Drang nach mystischer Einigung aus. Andere geben entgegengesetzt in Färbung, Formen und Physiognomieen der Derbheit den Vorzug.

Mitteldeutschland erreicht keine höhere Stellung. Der letztlich entscheidende Schritt gebührt den Schulen in Franken, in Schwaben am Oberrhein.

Die fränkischen Meister erleichtern durch festere Charakteristik dem flandrischen Einfluss den Eingang von Anfang an, obschon in beschränktem Maass. Die wilderen Stadien der Leidensgeschichte, die handwerksartige deutsche Zucht, das engere häusliche Leben, die leicht verständliche Anschaulichkeit erhalten verstärktes Gewicht, und beseitigen trotz Liebe für Anmuth und Milde die Scheu vor harten, hässlichen, krausen Formen. Der flandrisch katholische Grundzug, die niederdeutsche entsagende Mystik gehn nicht auf sie über. Der Mehrzahl der Charaktere, so wahr ihr Glauben, so tief ihr Gefühl, ertheilt das Erstarken im Weltlichen den Ausdruck kräftiger Selbstgewissheit.

Die schwäbische Schule ist ebenso deutsch im Verflechten kirchlich religiöser mit städtischen oder häuslichen Zügen, doch künstlerisch edler, dem Rohen abhold, und minder auf bunte Bewegtheit bedacht als nach Innen gekehrt, und in reineren Formen der einfachen Schlichtheit zugewendet.

Am Oberrhein in Colmar verknüpft Martin Schongawer

früh die Richtung der Ulmer und Nürnberger. In Reichthum gegliederter Composition, im Ausdruck verwilderter Leidenschaften kommt ihm kein Anderer gleich, und wenn er durch Rogier's des Aelteren Vorbild dem eyckischen Typus auch näher tritt, gebietet er einem Adel der Schönheit, der ihm den Ehrennamen des deutschen Perugino erwirbt. —

In Italien übt die gleiche Berührung mit flandrischen Werken geringeren Einfluss. Obschon Antonello nach Brügge, Rogier nach Rom reist, Justus von Gent in Urbino malt, das Gegengewicht der Volkseigenheiten schmälert die Wirkung. Die freie Entwicklung des Bürgerthums, die Blüthe des Handwerks, die Herrschaft der Zünfte sind längst hier im Sinken; die höfische Bildung, die Kenntniss der alten Literatur, die Beachtung antiker Kunstdenkmale im Wachsen begriffen. Dem allgemeinen Zeitsinn gemäss bleibt die bildnissgetreuere Mitaufnahme des wirklichen Lebens nicht durchweg aus. Der nordische Anschluss an die Natur, das eyckische Wiederspiegeln der kleinsten Züge vermag sich jedoch nicht einzubürgern. Kirchen, Paläste und Rathhäuser gönnen noch immer genügenden Raum für umfangreiche Compositionen in grossem Maassstab und höherem Styl. Und weniger noch als in Frankreich und Deutschland verträgt sich das südliche Blut, die kirchliche wie die weltliche Sitte mit der beschränkenden Richtung der flandrischen Andacht. Tiefere Charaktere erscheinen wohl streng gesammelt, fromme verlangen nach Heiligung. Die Inbrunst aber bleibt unbedingter. Sie opfert um aufwärts zu dringen das ganze Herz mit allen weltlichen Wünschen, und auch der Ernst der Ehrfurcht entspringt mehr dem Mitgefühl für die grossen heiligen Gegenstände als jener flandrischen Weihe des irdischen Wandels. Cultus und Weltdienst begegnen, vereinen sich seltener im Ausdruck ein und desselben Gemüths. Das Bestreben der Italiener geht für die Charaktere auf Schilderung eines minder eigenthümlichen Einklangs. So nah sie dem wirklichen Leben treten, so voll ihr Empfinden sich kundgibt, soll doch das Selbstgespräch der nur inneren Läuterung nicht den alleinigen Angelpunkt bilden. Die Individuen sind in die Vorgänge, welche durch sie zur Darstellung kommen, enger mit Leib und Seele verflochten; die Sorge um sich und das eigene Heil verstummt inmitten lebendigen Handelns, und statt des Bemühns um Verdeutlichung nur der innern Klärung schärft sich der Blick für entsprechende Klarheit der Aussengestalten so allgemein, dass steigend reinere Formenschönheit zum Grundzug fast sämmtlicher Schulen wird.

Den Vortritt behält auch diesmal Toscana. Wie in der vorigen Epoche Giotto, bahnt jetzt Masaccio den neuen Weg durch Vervielfältigung der Charakterzüge und vollere Rundung jeder Gestalt, ohne die einfache Gliederung der Composition, die Tiefe des Ausdrucks, den Adel der Form zu gefährden. Und mag nun auch Fra Giovanni die Herzensreinheit, die sich vom Irdischen fern hält, als das behandeln, was ihm ausschliesslich am Herzen liegt, so sucht doch für diesen Seelenfrühling auch Er ganz anders als früher die cölnische Schule naturwahr entsprechende Bildungen auf; und malt und erfindet er, als dränge nur Glockenklang in seine lautlose Klosterzelle, so wenden sich Fra Filippo Lippi und Botticelli bereits und selbst von Fiesole's Seite Benozzo Gozzoli, Cosimo Roselli und nach ihm Domenico Ghirlandajo mit desto offenerem Blick dem Gewühl des Volkslebens zu. Die bildnissartige Treue in Bauwerken, Landschaft, Charakterschilderung findet durch sie, wenn auch mehr oder minder stets von Massaccio's Grösse in Schranken gehalten, willkommenen Eingang.

Im oberen Tiberthal, in Assisi, Fulingo, Perugia sind städtisches Wohlleben, Handelsverkehr, politischer Zwiespalt so wenig zu Haus, als die Liebe zum Alterthum. Dem Zeitsinn gemäss entwickeln sich individueller belebte Formen; doch weder portraitgetreu, noch zu lebenswirklicher Deutlichkeit der Ereignisse. Mehr von Siena her als von Florenz beeinflusst wird diesen Meistern die heilige Geschichte kein Hauptgebiet. Bald strenge bald lieblich schildern sie besser was innen vorgeht im frommen Gemüth ihrer Zeitgenossen: die Sehnsucht nach Oben, die Heiligung ernster oder zarterer Seelen, die weiche Rührung, den herberen Schmerz. Stille Bewegung wiederzugeben gelingt ihnen leichter als Thatkraft und Leidenschaften. Matteo di Gualdo und Martinello, Pietro Antonio, Benedetto Bonfigli, Niccolo Alunno erlangen in dieser Richtung allmälig Ruhm.

Für Venedig steht dem schnelleren Fortschritt auch jetzt noch das frühere Hinderniss oligarchischen Drucks entgegen. Die Volksentwicklung wird nicht so rasch als in Toscana zum treibenden Vorbild. Die Venetianer ziehn ausnahmsweise den alten Typus der vorigen Periode am längsten als feste Grundlage vor. Jacobello de Flore, Giovanni Alemanno bereichern langsam die Charaktere, erhöhen die Färbung; vereinzelte Hauptfiguren, Goldglanz statt Landschaft, kirchlicher Ernst und strengere Würde halten das vollere Leben fern. Erst der jüngere Luigi Vivarini versteht es, nach Vorgang der älteren Brüder die Baupracht der äusseren Umgebung, die Feierlichkeit der Composition in vollerem Maasse mit lebensnäheren Charakteren,

freierer Stellung, beseelterem Ausdruck malerisch wirksam in Einklang zu bringen.

So treffend die flandrische Schule in ihrem wenn auch begrenzten Bereich den Zeitsinn ausspricht und ihre sichere Vollendung bei allen Nationen Nacheifer findet, erweist sich dennoch auch ihre Richtung nur als gewichtiger Durchgangspunkt für erweiterte Bildung.

Die Bildnisstreue übt Auge und Hand in nachher kaum überragtem Grade. Als letztes alleiniges Kunstgesetz kann sie sich nicht behaupten. Selbst die Natur, ihre Lehrerin, mahnt davon ab. Das wirkliche Leben schenkt Menschen und Dingen die mannigfaltigsten Eigenheiten, sie lässt jedoch ebensosehr als klareres Vorbild normale Formen geregelt und dennoch lebendig entstehn. Der neue Versuch, sich solche Gestalten lieber als andere anzueignen, soll keineswegs den Reichthum der mühsam erworbenen Erfahrung verschleudern. Es gilt nur einfach mit edlen Metallen und Perlen an Stelle kleinerer Münzen zu zahlen; die Charaktere, die Landschaft mit freierer Hand von allen Nebenzügen zu säubern, welche den Anschein reicheren Lebens im Sinn wohl des wirklichen Daseins erhöhn, im Kunstsinn aber den tieferen Gehalt, der sich kundgeben soll, mehr verhüllen als darthun. Mit dieser Klärung ist dann zugleich der Umweg vermieden, Heiliges nur an Heilsbedürftigem auszudrücken, und damit die Fessel entfernt, das Hauptverdienst der gesammten Wirkung einseitig nur auf Schildrung der Seelenläuterung einzuschränken. Wie sonst der Mensch schon nach Beichte und Busse zu neuem Leben entlastet dasteht, befreit die Kunst durch gleichere Sichtung nach Innen und Aussen sich selbst sowohl als auch die Gestalten, die sie benutzt, von dem harten Bann, sie nur im Gefühl der Andacht bewegen und zeigen zu dürfen.

Solch einen Wechsel vollbringt die eyckische Schule weder in dieser Epoche bereits noch aus eigenem Antrieb. Er wird ihr, nachdem sie sich ausgelebt hat, zu plötzlichem Sprung und von Aussen her aufgedrängt. Als Vorbereitung geht nur der tiefe Ernst allmälig zur Zartheit und Zierlichkeit, die Strenge der inneren Sammlung zur freundlichen Breite der äusseren Hergänge über, und wenn das Ziel der Versöhnung mit Gott als ein Wunder erschien, dem gegenüber jedes Gemüth nur die trennende Scheidewand fühlte, erweicht sich auch dieser noch herbe Zug zum Ausdruck sanfterer Rührung, stillen Vertrauns und befriedigter Läutrung.

In Deutschland stellt sich der Uebergang gleichfalls deutlicher erst in der Fortentwicklung der Meister heraus, die der dritten Periode schon angehören. Die Niederdeutschen zeigen ihn annähernd nur in

Rückkehr zur früheren Seelenweiche; die Oberdeutschen in jenem Grundzug, der prophezeit, dass sich in nicht zu fernen Tagen dieses sonst so getreue Geschlecht von der alten Kirche loslösen werde, welche der Kunst bis dahin zu Grunde gelegen hatte.

Die Holländer gehn einem Umschwung nicht minder entgegen. Wirksam ins Leben tritt er auch hier jedoch erst im nächsten Jahrhundert. Im jetzigen nehmen die Italiener allein den kräftigen Anlauf zu freierer Behandlung. Nur sie bewahren die Bildnisstreue weder als höchste Form, noch den Ausdruck von Busse und Gnade als Hauptberuf. Sie vollziehen zu gleichen Theilen an Leib und an Seele ihrer Gestalten die neue Weihe, welche aus kirchlicher Heiligung künstlerisch zur Gnadenweihe der Schönheit wird. In Italien allein erscheint zugleich die wachsende Reinheit und Freiheit der Form als kein plötzlicher Sprung und Abfall von der seitherigen Richtung. Das früher gebildete Stylgefühl sucht nur in der portraitgleichen Wahrheit nicht länger das höchste Verdienst. Schrittweise wie sie sich eingedrängt wird sie wiederum abgestreift. Und das selbst nicht ohne fremde Hülfe. Die nähere Kenntniss des Alterthums beschränkt sich nicht mehr auf alte Dichter, Geschichtsschreiber, Denker. Antike Statuen, Geräthe, Tempel belehren Bildhauer, Baumeister, Maler für ihr Bereich in Rücksicht dessen, was aufzugeben, was an die Stelle zu setzen sei. Den Italienern fällt das Umbilden minder schwer als den übrigen Völkern. Auch ist es keines Theils darum zu thun, das Mittelalter als unberechtigt bei Seite zu schieben. Das Volksgemässe der äussren Umgebung, der Charaktere wahrt sein volles Gewicht. Die Gegenwart soll nur durch frischen Blick den antiken Formen genähert werden. Kein anderer Cultus kommt in Frage. Die alten Mythen sind für die Kunst vorerst noch im Ganzen von wenig Belang. Die Verehrung der Jungfrau, das Leben Christi, der Jünger, die Glaubensthaten bleiben im alten Ansehn. Die Wiederbelebung hat mehr und mehr nur den neuen Beruf, die Hergänge selbst, statt der staunenden Ehrfurcht vor deren Wundern, umgekehrt mit all den Gefühlen und Leidenschaften, durch die sie menschlich ergreifen können, zum Hauptpunkt zu machen. — Nach keiner Seite wird hierin schon eine Vollendung erlangt, wie sie in ihrer beschränkteren Sphäre der flandrischen Schule zu Gebot stand. Mittelalter und Alterthum bleiben noch weit auseinander. Die Kühnheit jedoch, im Benutzen der neuen die früheren Formen nicht preiszugeben, beide wechselweis umzugestalten, und ihres Unterschieds ohnerachtet jedesmal dennoch individuell ein genügendes Ganzes hervorzubringen — diess Streben und Ringen in seiner maassvollen Energie ertheilt dem Werden und Wachsen,

sosehr es den Stempel des Uebergangs trägt, das volle Interesse selbständiger Grösse. Die Besten deuten auf höhere hin, die nachfolgen werden, doch jeder befriedigt für sich schon durch das, was er selber gewollt und geleistet hat.

Wie weit und auf welche Meister sich diese Stufe ausdehnen lasse mit welchen die nächste Periode beginne, ist zweifellos fest nicht abzugrenzen. Fast jede Schule, obschon nicht selten von hier oder dort beeinflusst, verfolgt ein anderes Ziel. Als Hauptgesichtspunkt für die Entscheidung gilt wesentlich nur der Abstand zwischen erreichter Höhe und dem zu ihr erst betretenen Weg.

In Toscana benutzen in dieser Weise zunächst Antonio Pollajuolo und Andrea Verocchio kenntnissreicher als phantasievoll den Einblick in das Bedürfniss der Plastik auch für Gemälde. Was sie nicht vermögen, gelingt jedoch dem begabteren Luca Signorelli in solchem Grade, dass er als Michel-Angelo's Vorbote anzusehn ist.

Von Perugia her, eine Zeit lang der florentinischen Richtung näher, prägt unterdess Pietro Perugino die Wehmuth über menschlichen Unwerth, die christliche Sehnsucht und keusche Liebe, als Nachklang der umbrischen Meister, festeren und reineren Gestalten ein, und wirkt zu dem ähnlichen Ausdruck vielleicht auch nach dem gelehrten Bologna hinüber, wo der Goldschmied und Stempelschneider Francesco Francia zum ausgezeichneten Maler wird, der seine schon freieren klaren Formen und glühende Färbung durch Lorenzo Costa nördlicher auch nach Ferrara verpflanzt.

Je mehr jedoch dieser umbrische Zug die Gestalten abschwächt, als zehre die Rührung ihr Lebensmark aus, um so günstiger zeigt der stählende Einfluss des Alterthums in Padua neue und frühe Erfolge. Hier zieht Francesco Squarcione als grössten Meister Andrea Mantegna am Anblick antiker Bildwerke gross. Die Manneskraft dem Leben entnommener Charaktere weiss Keiner so scharf und sicher zu plastischer Gegenwart abzurunden, so mannigfach zum energischen Ausdruck durchzubilden, und in der Schildrung der eignen Zeit das Wiedererstehen der alten Kunst ohne störenden Gegensatz darzuthun.

Das nahe Venedig wird überdiess noch durch Anwesenheit Antonello's von Messina gefördert, welcher in Auffassung ganz Italiener, als Vorbild zugleich die flandrische Malart, den Farbenschmelz und die Liebe für feineres Detail verbreitet. Auf diese Hülfe neben Mantegna's Beispiel gestützt, erhebt Giovanni Bellini sich über die Vivarini's hinaus zum Haupt der venetianischen neueren Schule. Das Alterthum, die Sculptur sind kein so wirksamer Anstoss

für ihn als für Mantegna. Er lernt daraus nur die reinere Zeichnung und Modellirung. Mantegna's herberer Kraft bedarf er noch minder. Das Hohe soll milde, Heiliges liebenswerth, Tüchtiges ohne Nachklang von Unwerth und Busse edel erscheinen; alles durch Farbe zwiefach beseelt, und venetianisch in Form und Ausdruck. Wie hätten sonst Meister wie Basaiti, Cima, Carpaccio aus seiner Schule entspringen, und aus derselben Grundlage Titian auch sie zusammt überstrahlen können. — —

So strebt zwar im Grossen und Ganzen die mittelaltrige Malerei zu der Quelle zurück, aus welcher die christliche Kunst ihre erste Nahrung gewonnen hatte, zum Vorbild des Alterthums. Der Verlauf der zweiten Periode jedoch ist solcher Ergebnisse ohnerachtet dem Gang der ersten entgegengesetzt. (pag. 23 und 24.)

Während diese zunächst aus Mangel selbständig christlicher Bildung noch ganz mit der vorgefundenen Kunst der alten Völker verflochten bleibt, löst in der zweiten sich umgekehrt aus nunmehr verstärkter Cultur die mittelaltrige Schilderung durchgängig fast von dem Ueberrest antiker Einflüsse los.

Und wenn dann im weiteren Verlauf der ersten Periode die mittelaltrige Barbarei nichts anderes vermag als den frühen altchristlichen Glanz ohne bessren Ersatz zu trüben, steigt in der Mittelepoche der zweiten die flandrische Schule und mit ihr und durch sie die Mehrzahl der übrigen gleichfalls zu einer Reife empor, wie sie so fest auf sich selbst beruhend, so eigenartig und abgeschlossen die erste Periode niemals erlangt hat.

Eher schon gleicht die Endepoche der ersten Periode dem Uebergang, welcher zur dritten führt. In beiden sollen die Formen des wirklichen Lebens, soweit die Kunst sie ergreift und benutzt, von dem sich befreien, wodurch sie dem weitergebildeten Blick als ungenügend erscheinen könnten.

Der Unterschied verdeckt jedoch wieder die Aehnlichkeit.

Dort ist die Wechselwirkung der Gegenwart und altchristlichen Hoheit die allgemeinere gleiche Richtung. Der Uebergang hier ausdrücklich auf eine Nation, die Italiener, beschränkt. Dem wenig geübten Auge thut dort die einfachste Charakteristik Genüge; hier dem geschärften nur der Reichthum innren und äusseren Lebens. Die Läuterungsmittel stehn sich nicht minder entgegen. Die altchristliche Zeit kann im besten Fall nur den schlechteren Kunstrest des Heidenthums christlich gedeutet als Vorbild bieten. Der neuere Aufschwung wird umgekehrt von den besten Werken der alten Welt um deren vollendeten Schönheit willen zum Nacheifer angeregt.

Was die Nationen betrifft, die in der einen und andren Periode den Anstoss geben, den Fortschritt fördern, macht sich dieselbe Verschiedenheit geltend. In der altchristlichen Hauptepoche stehn Byzanz und Rom so ziemlich auf gleicher Stufe. Der cultivirtere Osten hält jedoch die bessere Ueberlieferung und Technik zäher fest, als das verwilderte Abendland, und bringt, dem Stillstand in den er verfällt zum Trotz, den Italienern und Deutschen epochenweis immer die nöthige Hülfe. Jahrhunderte lang, in Italien fast bis zum Abschluss der ersten Periode, bewahrt die byzantinische Malerei ein unentbehrliches Uebergewicht. Doch nur um es sachgemäss in der zweiten vollständig zu verlieren. Umsonst stellt Michael Paläologus das griechische Kaiserreich unter Beistand der Genueser her (1261). Seine Nachfolger sind bis auf Constantin IX. vergebens in höherem Maass als die macedonischen Herrscher voll Liebe für literarische Studien. Wie zur Zeit der Comnenen der gleiche Aufschwung als Haupterfolg nur dem kirchlichen Streit gegen Rom, nicht aber den bildenden Künsten zur Stütze gereichte, kommt der gelehrte Sammlerfleiss der Paläologen ausschliesslicher noch der Kenntniss der älteren Sprache und Schriften allein zu Gute. Der byzantinischen Kunst wird ein frischerer Lebenshauch so wenig eingeflösst, dass ihr Vorbild nur Werth für Nationen behält, die ohne Begabung zu eigenem Schaffen nichts andres als nachzuahmen verstehn (pag. 105). Wenn zwischen dem Osten und Westen noch überhaupt von Einfluss die Rede sein soll, geht dieser im Laufe der zweiten Periode eher vom Abendland aus. Die Fortentwicklung bleibt unbedingt das Geschäft und der Ruhm der westlichen Völker. Byzanz hat nur noch das eine Verdienst, den einen Beruf, die Schätze der griechischen Literatur nach Italien hinüber zu flüchten und dort zugleich die gründliche Sprachkenntniss zu verbreiten, durch die sie lebendig und wirksam werden.

Im Abendland selber gebührt den Italienern im Unterschied der vorigen Periode, in welcher sie häufig zurückstehn, der erste Platz. Sie steigen ununterbrochen von Höhe zu Höhe. Die Deutschen reihen sich ihnen in ebenso stetiger Folge zur Seite, im Ganzen jedoch mit geringerem Glanz, und gleich den Holländern und Franzosen längere Zeit in Abhängigkeit von der flandrischen Schule. Die Engländer treten allmälig aus, die Spanier spät und allmälig ein. Scandinavien spielt in keinem Gebiet eine irgend erhebliche Rolle. Wo germanische Mitwirkung fehlt, verfallen die Slaven zum grössten Theil dem byzantinischen Styl und dem Kunstbedürfniss der griechischen Kirche.

Erster Abschnitt.

1300—1400.

Erstes Capitel.

Die italienische Malerei.

Die deutschen Kaiser der neuen Periode sind von den alten Weltreichswünschen bereits geheilt. Sie finden genug zu Hause zu thun. Versuchen sie einzelne Römerzüge, geschieht es zum Scheinbeweis äusserer Hoheit. Das Papstthum gleichfalls ist nicht mehr dasselbe. Sieger in jenem grossartigen Kampf um die letzte Entscheidung in weltlichen Dingen, muss es den sicher erachteten Boden wanken, die geistliche Weltmonarchie zerbröckeln sehn. Die späteren Päpste der vorigen Periode lassen den jetzigen kein anderes Erbtheil. Sie schon hatten die Bischofsrechte geschmälert soweit als thunlich; sie schon den päpstlichen Einzelwillen zum höchsten Gesetz gemacht. Und zu welchen Zwecken? Zum Stellenwucher als nunmehr päpstlicher Symonie, zur Plünderung der Bischöfe, Klöster und Stifter für nur persönlich politische Ziele, und in so habbegieriger Art, dass der heil. Bernhard gegen Eugen III. klagen muss, „sein Sendbote habe die Kirchen ausgeraubt, als seien die Ungarn ins Land gefallen.“ Diess Uebermaass rächt sich. Dem Stolz und der Festigkeit Bonifacius' VIII., welcher den Ausbau der kirchlichen Macht bis zur letzten Spitze zu führen hoffte, stellt Philipp der Schöne den kräftigsten Damm entgegen, und fesselt dann Clemens V. zu näherer Aufsicht an Avignon, das nunmehr der Sitz abhängiger Päpste bleibt. Am schlimmsten drückt später das grosse Schisma das Ansehn nieder. (1378—1417.) Der Satz der ausschliesslichen Macht und Unfehlbarkeit des einen Beherrschers der einen Kirche schlägt thatsächlich zu dem verworfensten Streit der Gegenpäpste und Päpste um, bis endlich das erste Concil zu Constanz sogar deren drei, den dritten zu Pisa, absetzt.

Sind somit im Ganzen die Italiener der Nähe und Uebergewalt der Statthalter Christi sowohl als der Kaiser ledig, so greift auch der alte Kampf nicht länger durch jede bestimmtere Frage. Die Binnenzwiste, die Einzelzwecke fallen allein ins Gewicht. Klugheit, Sorge, Verwegenheit sinnen und kämpfen erspriesslich nur noch für die nächste

Umgebung und Gegenwart. Die Vaterlandsliebe betrifft nur die Vaterstadt und eigene Parthei. Dem französischen Königthum gegenüber greift der Zerfall, und in seinem Gefolge ununterbrochner Krieg unvermeidlich um sich. Einheitsversuche verschwinden fast ohne Nachhalt. Kreuzen sich all diese inneren Fehden noch überdiess mit der abenteuernden Laufbahn des ritterlichen Johann von Böhmen, mit Ludwig's des Baiern, Karl's IV. und Rupprecht's Römerzügen; plündern entlassene Söldnerbanden, Fremde wie Landeskinder, in Krieg und Frieden mit gleicher Raubgier; wüthet die Pest daneben mit schwerer Verheerung, so scheint die jetzige Epoche, von dieser Kehrseite aus betrachtet, für Bildung, Wissenschaft, freie Kunst weniger selbst als die vorige geeignet.

Und doch trifft das Gegentheil ein. Die Menge einzelner Städte, in Ursprung, Localsinn, Verfassung verschieden, facht einen nie rastenden Wettstreit nicht nur für politische Geltung an, auch für Reichthum und Kenntniss. Die Eifersucht schärft das Verlangen, in jeder Beziehung voranzugehn. Ob daraus noch so viel Kämpfe entstehen, allzu viel Bürgerblut wird nicht verspritzt. Die Kriege bleiben am Ende homerische Schlägereien und Schlachten eines Geschlechts, das in sprudelnder Jugendkraft nicht ohne Streit und Blut zur Ruhe gelangt. Und was wichtiger ist, die stete Bewegung ersetzt die Einheit. Mächtige für Uebermacht, Schwächre zur Abwehr werben um Bundesgenossen. Das Ausland selber kommt oft in Anschlag. Je nach Verzweigung der Tagesinteressen folgen sich Freundschaft und Feindschaft in schnellem Wechsel. Der rasche Umschwung erzieht zu sicherem Urtheil, gewandtem Erwägen in Knüpfen und Lösen. Bürgertugend und Standhaftigkeit, Vorsicht und List, die Leidenschaften, die vorwärts stürmen, alles entwickelt sich reicher, naturgemässer, und wahrt vor dem stockenden Spiessbürgerthum. Italiens Zerstücklung hat das Ergebniss, dass grade sie für individuelle Begeistrung und Bildung den schneller belebenden Anstoss giebt, als auswärts das minder elastische Band der Königsgewalt und der Kaiserwürde. Das Einzelloos, das Gesammtgeschick ruhen auf immer erschüttertem Grunde, die Wirklichkeit wiederholt den Anblick jähester Wechsel und greller Mischung. Soll da nicht bei Kenntniss und Welterfahrung unablässig die Sehnsucht wachsen, in Hinblick auf dieses Wellenspiel das bleibend Wahre für Auge und Geist, wie es die jetzige Epoche fordert, in Form lebendiger Wirklichkeit zur höheren Wirklichkeit auszugestalten?

Wenn aber die Italiener dem neuen Drang, den übrigen Völkern voraus am kühnsten und nationalsten folgen, so ist auch für sie

das vollre Gelingen nur da ermöglicht, wo sich das Volksleben selbst als entsprechendes Vorbild am nationalsten ausgeprägt hat.

In Glauben, Sitten und letzten Zielen erscheint Italien den anderen Ländern noch keineswegs entgegengesetzt. Der weitere Abstand beschränkt sich darauf, dass hier im Stammland des Alterthums der Grundzug altrömischen Ursprungs die spätren germanischen Seelenzüge und mittelaltrigen Lebensformen entschiedner und freier als in der vorigen Periode durchdringt und dem Künstlerauge früher und fasslicher nahe tritt, als bei den romanischen Schwesternationen, oder den Deutschen und Niederländern.

In Rücksicht auf diese Forderung zieht sich der anscheinend weite Kreis allgemeineren Aufschwungs selbst in Italien eng zusammen. Der ganze Süden bleibt ausgeschlossen. Sicilien unter dem Königsgeschlechte von Arragonien ist von Neapel getrennt; Neapel unter dem älteren Hause Anjou und dessen Herrschaft zugleich in Ungarn derartig zerrüttet, dass auf dem fruchtbaren Boden nichts neu zu erblühn und zu reifen vermag. Wo Sarazenen und Griechen, normännische Fürsten und deutsche Kaiser in langer Reihe die Herren waren, wo jetzt noch französische Könige, zeitweise gar Magyaren schalten, erstarkt der echt italienische Volks- und Kunstsinn nach keiner Seite.

In dem verwilderten Kirchenstaat versteht erst der kräftige Cardinallegat Innocenz des Sechsten, Aegidius d'Albornoz, die Städtefehden, den Adelszwist, den Aufruhr des Volks zu zügeln. In Rom soll nun wohl der unreife Volksgeist durch Cola Rienzi mächtiger erstehn als ehmals durch Arnold's von Brescia Worte, — wie leicht als flüchtiges Traumbild jedoch von allen besiegt, die mittelaltrig brutal geblieben, oder aus Eigennutz Feinde besserer Zustände sind. Rom muss auf eigene Kunsterneurung in dieser Periode fast ganz verzichten; das jetzige Jahrhundert hindurch zum Theil auch Bologna, der Zankapfel aller Partheien, bald frei, bald gebeugt und erbarmungslos von der Pest entvölkert. — Was hilft es, dass endlich mit Urban IV. ein Italiener den päpstlichen Stuhl besteigt. Er entzweit nur das Abendland und verwandelt zu Haus die Freunde in Feinde.

Im Norden bedrohen zu gleicher Zeit einheimische Herren die Fortentwicklung. Venedig, fest in sich abgeschlossen, ist noch in dieser Epoche mehr seewärts gekehrt als der Erobrung daheim bedürftig. Im Innern aber verengt das immer dichtere Netz oligarchischer Herrschsucht dem Volk den bisherigen Raum selbständiger Bewegung.

Härter noch büssen die grossen und kleinren lombardischen Städte die frühe Freiheit. Die Kriegsführung geht auf Miethlinge über, an deren Spitze zuerst die eine, sodann die zweite, die dritte Stadt denselben Schutzherrn stellt, der die Kriegssteuern einzieht, zahlreiche Banden an seine Befehle fesselt, und deshalb nicht länger scheut, die im Dienste der Stadt eroberten Orte nur zur Vergrössrung der eigenen Macht zu verwenden. Aus erst besoldeten Führern erwachsen am frühsten hier gefürchtete Herrn, gestützt auf Zufall und Glück, auf Tücke, Willkür und Grausamkeit. Nicht alle sind zwar von gleichem Schlage. Das Haus der Gonzaga, das Mantua inne behält, die della Scala, die in Verona zur Herrschaft gelangen, erscheinen theilweis als mildre Dynasten. Das schlimmre Geschlecht der Visconti dagegen, das schon in Mailand Alleinherr geworden, verschmäht kein Unrecht der List und Gewalt, sich Oberitalien dienstbar zu machen. Das Bündniss der kleinren lombardischen Häuser, des Papstes, des Kaisers, wie oft es geknüpft wird und sich erweitert, reicht nirgend aus, die Visconti zu stürzen. Venedig stemmt sich seltner entgegen; Savoyen behelligt sie nicht; Genua, durch äussere Kriege geschwächt, nach Innen in unaussöhnbarem Zwiespalt, hält sich mit Mühe aufrecht; Montferrat, Mantua, Ferrara sind nur noch scheinbar frei; Perugia, Pisa und Siena für kürzere Zeit, Bologna für länger besiegt, so dass der letzte Visconti dieser Epoche, Gian Aleazzo, nachdem er dem geldarmen Wenzel die Herzogswürde mit allen Reichsrechten abgekauft hatte, sehr wohl zu der Hoffnung berechtigt war, der Beherrschung von ganz Italien nahe zu stehn. Der gewohnte Gifttrank allein macht den gefährlichen Ehrgeiz zuletzt unschädlich. Giovanni Visconti, der Erzbischof befördert gleich seinem Bruder Luchino die Wissenschaften und ehrt in Petrarca die Poesie; Gian Aleazzo baut in Pavia, beginnt in Mailand den neuen Dom, begründet die reichste Büchersammlung, und stellt in Piacenza die Hochschule her. Dynastischer Eifer vermag jedoch einseitig hier die Keime selbständiger Kunstentfaltung nicht mit Erfolg zu wecken. Der Aufschwung des Volks ist gewaltsam gehemmt, und die römische Grundlage hat die verhältnissmässig dichtre germanische Schicht nicht gehörig durchdrungen.

Zum nöthigen Ausgleich der Volkselemente kommt es für jetzt ausschliesslicher nur in den Städten Toscana's. Florenz als Hauptort steht an der Spitze.

Das Mittelalter bestimmt auch hier noch die Grundform des ganzen Lebens. Die dem republicanisch antiken Sinn widerstrebendsten Seiten, die kirchliche Herrschaft, die Herrengewalt der grossen Barone, des

kleinen hochfahrenden Adels jedoch sind abgethan. Das Regiment gehörte den höheren Zünften bereits am Schluss der vorigen Epoche. Bei stets erweitertem Landgebiet und steigendem Einfluss auf ganz Toscana drängen und dringen die mittleren vorwärts, zuletzt die niedern. Fabriken, Gewerksbetrieb, Waaren- und Geldgeschäft führen zu gleichem Ansehn und gleichem Recht. Wie Jeder aber sein Wohlergehn nur gesichert weiss durch den sichern Bestand der Stadt und des Staats, verwebt sich das Einzelinteresse mit dem des Ganzen kaum anderwärts enger zu wirksamem Ehrgeiz und Vaterlandsliebe. Die Staats- und Stadtämter wechseln schnell, und erheben Viele über den sonstigen engen Beruf. Daher die reifre politische Bildung. Dass der Partheizwist so heftig entbrennt als in Genua, dass Oberherren wie König Robert von Zeit zu Zeit zum Schlichten nothwendig werden, schwächt die Verfassung noch nicht. Dynasten können sich nicht befestigen, fremde weder noch heimische. Mag deshalb heut auch die eine Parthei — die Guelfen häufiger, — morgen die feindliche siegen, mögen sich beide die Wage halten, versöhnen, verdrängen, die Stadtverwaltung ist so geregelt, der Reichthum bei leidlichen Steuern so gross, dass solche Triumphe und Niederlagen die Ordnung nie lange stören. Und dient die Verbannung doch selber nicht selten zum Bildungsmittel. Die trefflichsten Männer werden vertrieben. Sie wandern, sie siedeln sich draussen an. Zuletzt jedoch kehren sie, sei's auch gewaltsam, zurück, und führen, wie kurz zuvor fremden Bürgern, der Vaterstadt neue Eindrücke zu.

So zählt nach Giovanni's Villani Berichten († 1348) Florenz schon 1339 von neunzigtausend Bewohnern mehr als den vierten Theil streitbarer Männer; Kirchen in Klöstern, Abteien und Prioreien gegen vierzig, und über sechzig in Stadt und Vorstadt; dreissig Spitäler; Aerzte, Chirurgen, niedre und höhere Schulen in grosser Menge; Notare sechshundert, Wechselbanken zweihundert. Die Staatseinkünfte belaufen sich ohngefähr auf eine halbe Million, die Ausgaben nur — vom Heerwesen abgesehen — auf einhunderttausend Goldgulden, deren die Münze jährlich die vierfache Summe prägt. Wie soll sich's da nicht in Pausen der Ruhe das ebenso heitre als ernste Geschlecht in seinem hügelumkränzten Flussthal wohl sein lassen. Wie soll es an Kenntniss und Bildung fehlen, wo Wechselhändler mit dem gesammten Italien verkehren, zehntausend Kinder lesen, zwölfhundert rechnen lernen, sechshundert Schüler Grammatik und Logik studieren, um theilweise dann nach Bologna, Paris oder Padua zu gehn.

Zur Scholastik neigt zwar der Volkssinn wenig. Die leere Gedankenschaale erscheint ihm so nutzlos, als Rechts- und Heilkunde

wünschenswerth. Zu den älteren römischen Meisterwerken, hauptsächlich historischen, wenden sich Männer wie Dino Campagni, Paolo di Piero, Villani mit schnellem Erfolg, und schildern zur Läutrung des Bürgersinns in schon gebildeter Muttersprache den Ursprung und die Geschicke der Stadt.

Für tiefere Sammlung bleibt noch der Ankergrund der Religion, trotz der päpstlichen Missherrschaft, fest. Die Florentiner gleichen am nächsten dem Manne, von welchem Boccaccio erzählt, er sei Angesichts der kirchlichen Frevel erst recht zum Christen bekehrt. Mystische Lösung der irdischen Bande ist nicht ihre Sache, thatloses Mönchsthum nicht ihre Zuflucht. Eher schon ziehn sie die Bettelorden, die praktisch wirken, das Feuerwort vor, das die Seele entzündet; am meisten die freie Kunst, welche die Heimat beredter und dauernder noch zur Heimat des Guten und Heiligen umschafft. Soll diess die Phantasie volksgemäss thun, muss derselbe Verstand, der den florentinischen Bürgersinn regelt, dieselbe Charakter- und Formenplastik auch ihr als Hülfe zur Seite stehn. Der gleiche antikere Grundzug vergönnt ihr kein Schweifen ins Bunte und Weite; er macht ihr die Innigkeit nicht zum Hauptpunkt. Sie darf nur feste Gestalten bringen, bedeutungsreich aber fasslich begrenzt. Spricht sich Empfindung aus, muss sie gehaltvoll sein und die Klarheit des Ausdrucks nie verlieren.

In dieser Art stellen Bildner und Maler die Hauptfiguren der Lehre und heiligen Geschichte, die Glaubenshelden und Glaubensthaten, ältere und jüngere, in Formen der Gegenwart dar; Himmel und Hölle bevölkern sich zum Troste und Schrecken derer, die leben, mit Sündern und Frommen des eignen Jahrhunderts, und Dichter verklären sich edle Frauen aus ihrer Bekanntschaft und Nähe zum Weihebild des Erhebendsten, das sie als Dichter kennen und fühlen.

Was jenseits der Alpen noch aus der vorigen Epoche nachblüht, oder sich reicher entwickelt, der Ernst und die Zierlichkeit gothischen Styls, die Liebesfreuden und Abenteuer des Ritterthums, die Sagenfülle des Mittelalters wird ebenso wenig als früher vollständig heimisch. Die gothischen Bauformen finden in ihrer Kühnheit und Grösse Gunst, doch antiker vereinfacht der Wirkung beraubt, die sie in Frankreich und Deutschland üben. Das Maass leicht fassbarer Höhe, die für das Auge bequemen wagrechten Linien, der Kreis und Halbkreis, die flachen Dächer weichen nur wenig dem maasslosen Steigen, Thürmen und steten Spitzen; die sichere Tragkraft der Mauern und Pfeiler bedarf nicht der Streben und Strebebogen, die Wandfläche wird nicht mit Absicht durchbrochen, der perspectivische Reiz in unendlichem Gliedern und täuschend höherem Aufschwung zur bunt sich kreuzenden

Wölbung — alles was nur der Gothik eigen stellt sich nicht dem entgegen, was der Antike näher liegt. So zu Florenz in S. Trinità und Maria novella, sodann in dem ungewohnt breiten Langschiff mit weiten Pfeilerabständen und offenem Dachstuhl der Klosterkirche von S. Croce, zuletzt in dem Fortbau des Doms.

Die Baumeister handhaben häufig zugleich den Meissel. Die grossen Maler verstehn zu bauen und plastisch zu formen. Der Wechseleinfluss der bildenden Künste kommt überhaupt durch Verschwistrung in ein und derselben Person in Italien öfter und vortheilhafter zur Geltung als anderwärts.

Unterricht, Fortbildung, Selbständigkeit der Künstler sind zunftgemäss in strengen Stufenfolgen geordnet, gewissenhaft von Schülern und Meistern inne gehalten. Vor allzu localer Beschränkung bewahrt sie jedoch von früh ab ein glückliches Loos, das deutsche Meister nur selten theilen. Die Zahl der toscanischen ist im Vergleich zu dem allgemeineren Kunstbedürfniss, anfangs besonders, auffällig klein. Fast keiner bleibt sesshaft gefesselt. Wenn andere Bürger geächtet werden, begehrt man der Künstler in ganz Toscana, man ruft sie weiter nach Padua, Rom, Assisi, Perugia, Bologna. Aendert diess Wandern auch nicht ihre Richtung, verpflanzen sie weithin doch fruchtbare Keime und finden sich selber stets neu gespannt. Je häufiger die besseren Meister zugleich im Dienst der Gemeinde, des Staates stehn, um desto früher verbinden sie sich zu eigenen Genossenschaften, die Jedem zur Sichrung des edlen Berufs und der Standesehre religiöse sittliche Zucht und geläuterten Wandel auferlegen.

In welchem Grade und Umfang aber für neue Erfindung in jedem Kunstzweig, für Einklang aller in gleichem Typus Florenz der Hauptort sei, bestätigt im Voraus die Poesie.

Die Formen, welche vom südlichen Frankreich nach Oberitalien und Sicilien herübergedrungen und nachgeahmt waren, genügen dem republikanischen Sinn nicht länger. An Stelle der provençalischen Hofkunst hatte sich, ebenso mittelaltrig, theils in lateinischem, theils im Reinklang der Muttersprache allmälig schon eine Lyrik entfaltet, in welcher vor allem der h. Franciscus stürmischer als für ihre Liebe die Troubadours und Minnesänger, für seine Inbrunst nach Worten sucht, die alles was athmet und irdisch lebt, zu gleicher Empfindung fortreissen sollen. Daneben im weltlichen Kreise gehen in schlichter Erzählung fremde und heimische Tagesvorfälle, die Lachen und Neugier erregen, und spannend zur Wendung und Lösung treiben, von Mund zu Mund.

Auf dieser Grundlage fasst jetzt in Florenz ein einziger Mann,

erfahren in Staatsgeschäften, im Kriege erprobt, in Ethik und Theologie bewandert, die ganze Bildung der Zeit zusammen, und bringt mit monarchischer Herrscherkraft die Sprachzerstücklung zu solcher Einheit, dass seine Prosa, sein Dichterwort von jetzt ab zum dauernden Musterbild dienen. Dante ist dieser bevorzugte Dichter. (1265 bis 1321.) Auch ihm wird die Liebe der Quell der Begeistrung. Doch statt der Reim- und Gefühlscourtoisie, statt der feurigen Weltentsagung die höhere Liebe, die ihn ergriffen im neunten Jahr und mit allem was er sodann erlernt vollbracht und erfahren zu jenen Bereichen führt, wo der Zeitlichkeit ihre Täuschungen schwinden; zur Hölle, zum Läuterungsberge, zum letzten Frieden im Angesicht Gottes.

In die Durchwanderung dieser Reiche verflicht er was er vom Alterthum kennt, von Apoll und Daphne, von Marsias, von den Weisen und Dichtern, was ihm sein Lebenslauf an Gebrechen und Sünden, Charaktergrösse und Glaubensstärke vor Augen gestellt hat. Hier lösen sich ihm die tiefsten Fragen und Lebensräthsel. Der Abgrund der Hölle, das Fegefeuer, das Paradies sind seine Vision, doch stehen vor ihm als uranfänglich von Gott verordnet; Er, Dante, ist es, der jedes Vergehen und jedes Verdienst nach seinem Maassstabe misst, Er bleibt es, der da verdammt und freispricht, und die Entscheidung gilt dennoch als ewiges Urtheil. Ihm selber soll, seiner Darstellung nach, nur das Mitleid, die Rührung, der jähe Schreck beim Anblick der Qualen gehören; ihm eigen nur die Beseligung sein, die, je höher er aufsteigt, ihn reiner verklärt.

Innere Grösse und Energie, ebenso weiches als tiefes Gefühl, umfassende Einsicht, Vaterlandsliebe, Besonnenheit könnten jedoch nicht für sich allein schon den Dichter zum Vorbild der Künstler erheben. Wie die gesammte Cultur der Zeit vereint die Phantasie Dante's zugleich die Erfordernisse der übrigen Künste, und thut als Dichter auch ihnen Genüge. Aeusserlich schon in Verszahl hat jeder Gesang: Hölle, Läuterung, Paradies in gleicher Anzahl ihrer Gesänge ein genau berechnetes Maass. Mehr noch verengt sich der Höllentrichter, baut sich der Berg des Purgatorium so fest empor, folgen einander selbst die Gestirne und Himmelssphären so streng geordnet, als hätte dichtend ein Architekt den Grundriss erfunden und ausgebildet. Und wenn Dante eintritt in jeden Kreis, schaudernd hinstürzt, sich mannhaft erhebt, hoffnungsvoll aufschaut, steht er in jeder Bewegung greifbar da, als wäre das Wort zum Meissel geworden. Dann die Beleuchtung. Fahle Dämmerung, Finsterniss, Sonnenhelle und Aetherlicht. Kein Maler vermöchte sie reicher zu finden und wiederzugeben. Endlich vom Hintergrund lösen sich ringsum Gruppen

und Einzelgestalten. Sie nähern sich, klagen, erzählen; ihr Loos entziffert die Seelenloose, und malerisch wie sie der Dichter sieht, ziehen sie malerisch an uns vorüber. — Dante hat sich der Dinge und Formen in solchem Umfang bemächtigt, dass selbst die weitesten Allegorieen das Denken kaum mehr als das Auge beschäftigen.

Wenn diess dem Dichter als Dichter gelingt, um wie viel mehr dürfen in ihrem Felde Maler und Bildner aus gleichem Zeitsinn das Aehnliche ohne denselben Tiefblick wagen.

I. Giotto. Die Schule von Siena. Andrea Orcagna.

1. Als Maler tritt Giotto zuerst am nächsten an Dante's Seite. (1276—1336.) Auch er ist Künstler in jedem Sinne. Dass er gedichtet, beweist die noch vorhandene wort- und gedankenscharfe Canzone über den Werth, den man fälschlich der Armuth zutheilen wolle; dass er zu bauen verstand sein Campanile und Umbau des Doms; Ghiberti führt ausserdem noch Sculpturen an, die Giotto theils selbst gefertigt, theils für Andre entworfen habe.

Doch was ihm in diesen Künsten auch Gutes gelang, von Natur aus war unter sämmtlichen Zeitgenossen hauptsächlich Er als Maler zum festen Begründer der Bahn begabt, von welcher kein grosser Meister der Folgezeit je wieder vollständig abweichen sollte.

Falls nicht Ghiberti und nach ihm Vasari irrt, vergnügte sich Giotto als Kind bereits beim Weiden der kleinen Viehheerde seines Vaters — Bondone genannt und Dorfarbeiter in Vespignano — Thiere und andere Dinge so viel er konnte auf Steine oder in Sand zu zeichnen. So traf ihn, heisst es, einst Cimabue beim Abbilden eines Schaafes, erbat sich den Knaben und zog ihn gross. Wie lange Giotto bei diesem Lehrer, — vorausgesetzt, dass er zu ihm gekommen — gelernt und gearbeitet habe ist ungewiss. Kaum zwanzig Jahr alt wird er jedoch schon nach auswärts gerufen und kaum hat er dort seinen Ruhm bewährt, so giebt es im weiteren Verlauf des Jahrhunderts von Padua bis Neapel, Urbino und Lucca fast keine Stadt, die ihn nicht festhält in ihren Mauern. Florenz bleibt nur der Zwischenort, von welchem er ausreist, wohin er zurückkehrt, bis er zum Abschluss des Wanderlebens hier die letzte Ruhestatt findet.

Ueber die Höhe des Ruhms, den diese Laufbahn ihm eingetragen, stimmen die Schriftsteller seines sowie des nächsten Jahrhunderts ebenso überein, als über die Richtung, durch die er diess Loos erworben. Er habe die byzantinische schlechte Manier verlassen und

zur Natur sich mit solchem Erfolge gewandt, dass er fähig geworden, jede Figur und Scene gleich ihr zu gestalten.

Als diesen halb unberechtigten Neuerer fasste ihn neuerdings Rumohr besonders einseitig auf. Er schildert ihn nach den bekannten Novellen, welche Boccaccio (Giorn. VI, Nov. 5) und Franco Sacchetti (Tom. I, Nov. 63) von ihm erzählen, als weltverständig, voll Mutterwitz, praktisch, lebensgewandt und des Wortes immer schlagfertig mächtig. Gleichen Charakterzügen entspreche auch Giotto's Kunst. Statt kirchlich gehoben mit aller Strenge auf kirchliche Aufgaben einzugehn und sie tief zu begründen, behandle sie Giotto leichter, verweltliche sie und wirke hauptsächlich nur durch Geisteskraft, Muth und Vielseitigkeit.

Dies Urtheil verfälscht auch die Anerkennung. Giotto kehrt keineswegs der kirchlichen Hoheit desshalb den Rücken, weil sein Talent ur für Wiedergabe vorhandener Formen und Dinge ausreicht. Er lässt nur die frühere Stütze fallen und greift statt ihrer mit voller Kraft nach allem, was ältere Meister bescheiden erst und von Ferne berührten. Boccaccio's rhetorisches Lob, dass Giotto's Pinsel das Wirkliche wirklich vor Augen führe, wird halbwahr und unwahr vor Giotto's Werken. Von der späteren Naturnachahmung sieht keiner der Zeitgenossen einsichtsvoller als Giotto ab. In landschaftlicher Umgebung geht er kaum weiter als Duccio. Kantige hohe und niedrige Felsen, ein Strauch, ein Baum genügen als äusseres Local, und gönnt er den kirchlichen Räumen, den Zimmern und Hallen grössere Sorgfalt, so thut er auch das nur als Architect. Als Maler lässt ihn die Perspective, die richtige Grösse unbekümmert. Der menschliche Körperbau wird ihm geläufig. Er macht die Figuren weder zu schlank noch zu kurz und gedrungen. Ruhiges Dastehn, eiliges Kommen, den immer noch kräftigen Greisesschritt fasst er wie jede andere Bewegung naturwahr und characteristisch, doch immer nur der Gesammtwirkung nach. Vom Einzelnen giebt er nicht Rechenschaft. Die Physiognomien erscheinen noch minder unmittelbar der Natur entnommen und nachgebildet. Die langgeschlitzten unter der niedrigen Stirn dicht aneinander gedrängten Augen, die stumpfen Nasen, die flachen Wangen, das winklich vorgeschobene Kinn mit den scharf bezeichneten Kinnbackenknochen kommen anfangs fast einförmig wieder. Doch diese Enthaltsamkeit gerade verhilft ihm zu höheren Siegen. Den Grundstein zu legen der neuen Richtung und nicht deren Ausbau war sein Beruf. Hätt' er die reichere Charakterschildrung und volle Verkörprung nicht streng und lebenslang fern gehalten, wie wäre sein geistiger Einblick dahin gedrungen, wo das, was Er suchte, sich finden liess.

Wie jedes Wunder und jede That der heiligen Geschichte, der Heiligkeit unbeschadet, zugleich aus menschlich-lebendiger Leidenschaft, Stimmung, Charakterstärke und Seelenhoheit entsprungen waren, hält Giotto die Menschennatur auch heut noch verwandter Empfindung und Grösse fähig. Die Mönche, die Priester, die Stadtgenossen, sollen nicht eindringlich nur die gleichen Hergänge vor sich sehn, sie sollen fühlen, in gleicher Lage würden auch sie so tief erbeben, so kräftig handeln. Mit Kunstblick, Begeistrung und echtem Verstand erspäht er in seinem markigen Geschlecht die tieferen Charakter- und Seelenzüge. Erst dieses Verständniss erschliesst ihm in gleichem Maass die geistige Bedeutung der Physiognomieen, des Mienenspiels, der Haltung und Stellung. Kein Zucken des Mundes, kein Flehen der Hand erscheint ihm als äusseres Zeichen. Alles belebt sich zum Körperwort. Hat Dante den Italienern die neue Dichtersprache gefunden, lehrt Giotto die neue Beredsamkeit leiblicher Seelengeberden, die keinen Ausleger nöthig machen. Sein Volk lernt ihn schneller als Dante verstehn. Er bietet nie kahle Verstandeswesen, nie leblose Schatten. Zu Allegorien entschliesst er sich selten aus eigenem Antrieb. Sein Hauptbemühn sind lebensfähig dem Leben entnommene Kerngestalten, in Formen und Zügen von Müssigem frei, von Portraittreue fern, doch überzeugend beim ersten Blick durch die Klarheit, mit der er genau die Empfindungen scheidet, in jeder Figur nur einen Charakter- und Seelenzustand, nur eine Leidenschaft ausdrückt; doch nun auch erschöpfend und an den Grundzug der Aeusserung so eng gekettet, dass der Beschauer den Wunsch verliert, mehr zu verlangen, als vor ihm dasteht.

Probleme, bei deren Lösung Duccio und Cimabue die Tradition bewahren und auf ihr fortbauen durften, führt Giotto gelegentlich gleichfalls aus. Nur nicht als Beruf seiner Meisterschaft. Nicht was im Himmel, erst was auf Erden vor sich gehn kann, durch Ausdruck menschlicher Mitempfindung erst wirklich und darstellbar wird, erheischt die reicheren Mittel, mit deren Hülfe er vollauf wirkt. Einzelscenen aus Christi irdischer Lebensbahn, aus seiner Eltern und Nachfolger Thun und Leiden sind seine Sache. Gestattet der angewiesene Raum, erlaubt der ertheilte Auftrag umfassende Thatenfolgen, durchläuft er deren gesammten Kreis. Als eigentlicher Erzähler niemals. Er trennt sich die Auftritte sorgsam ab, er rundet jeden zum einzelnen Ganzen und will auch dann die Begebenheit mehr durch Seelenausdruck begründen, als nur das äussere Geschehen schildern. Für dieses Verständniss nach Innen hinein und von Innen heraus die zugänglich nächsten Motive zu finden, bleibt Giotto's unleugbares Hauptverdienst.

Soweit es angeht, ist jede Scene im wirksamsten Augenblick festgehalten und fasslich durch einfachste Anordnung. Die sparsam neben- und nach- oder gegen-einander gruppirten Figuren stehn und bewegen sich meist auf demselben Plan; ohne Entfaltung von Episoden, alle zur Handlung gehörig und in sich selbst nur mit ihr beschäftigt. Volkshaufen greifen mitunter ein; Engelsschaaren, die Jünger, Heilige werden beredte Zeugen. Doch wie enthaltsam! Oft geben Wenige den Eindruck der Menge. Das richtige Sondern, Vereinzeln, Zusammendrängen, den Nachdruck, die Wechselbezüge trifft Giotto so schlicht als den Ausgleich von Ruhe und heftiger Bewegung.

Für Christi Gestalt und Antlitz fehlt es ihm nicht an milder Würde, an Liebreiz nicht für Frauen und Engel. Charaktervolle Bedeutsamkeit gilt ihm jedoch bei Weitem höher als ausdrucksärmere Reinheit der Form. Je schärfer er Leidenschaften bezeichnen darf, um so weniger findet er sich gehemmt, und die Zwanglosigkeit der energischen Strenge, mit der er stets nur das Schlagendste bringt, bekunden eine Ursprünglichkeit, die selbst nach fünf Jahrhunderten Anspruch noch auf Bewunderung behält.

Wer nach geistiger Seite zu solcher Neuerung gelangt, bedarf auch der Fortschritte neuer Technik. Zu Mosaiken lassen sich Giotto's Gestalten nicht ohne Verlust versteinern. Die Zähigkeit der zu seiner Zeit noch für Tafel- und Wandgemälde verwendeten Bindemittel befriedigt ihn ebensowenig. Das dadurch bedingte langsame Malen erscheint ihm als Fessel. Das schnell Erfundne soll schnell auch ausführbar sein. Er sucht nach einer flüssigen Bindung, wie sie in früheren Jahrhunderten in Italien gebräuchlich gewesen war, so dass schon Cennino sagen konnte, Giotto habe die griechische Malart (byzantinisch) auf die lateinische wieder zurückgeführt. Worin diess erneuerte Bindemittel, ob wie Rumohr will, in Milch grüner Feigen bestanden habe, ob noch in besseren anderen Dingen, ist unerwiesen. Er malte jedoch die Wandbilder noch nicht auf nassen Kalk. Der leichtere Farbenauftrag, durch den er statt des gebräunten Grundtons zugleich der Farbe die Helle und Klarheit bewahrte, durfte ihm als Erfolg genügen. Denn an die Färbung stellt gerade Er verhältnissmässig die kleinste Fordrung. Die Zeichnung bleibt Giotto's wirksamstes Mittel, durch sie belebt und charakterisirt er. Die Färbung soll uns bedeutungsvoll weder durch Pracht erheben, durch Reiz bestechen, noch die Gestalten tiefer beseelen und täuschend runden. Schatten und Licht benutzt er reliefartig nur zu dem nöthigsten Anschein von Nähe und Ferne, und keineswegs zu feinem Detail, und voll belebender Modellirung.

Tafelgemälde, die genaue Durchführung wünschenswerth machen, sind überhaupt nicht das Feld, in welchem sein höchster Werth kann zu Tage kommen. Erst grössere Wandbilder lassen das wahre Maass seiner Grösse erkennen.

Wie viele seiner bedeutendsten Werke, die noch Ghiberti, Vasari und Spätere rühmen, sind leider jedoch für uns verloren oder beschädigt und halb durch Restauration gefälscht; einige, welche Vasari ihm zutheilt, erhalten, aber von späterer Hand; neuerdings andre der lange verdeckenden Tünche ledig, doch kaum in entsprechender Zahl, um durchweg die Lücken auszufüllen. Kommt hierzu die mehrfach noch zweifelhafte Entstehungszeit, so bleibt der Nachweis des näheren Verlaufs von Giotto's bestimmterer Kunstentwicklung ein immer halb nur gelöstes Problem.

Vor allem gebricht es an frühsten Bildern, die darthun könnten, in welcher Art er sich schnell oder langsam von Cimabue aus zur Selbstständigkeit emporgearbeitet. Doch lässt ihn Vasari bereits auf beiden Wänden der oberen Kirche zu Assissi im Auftrag Giovanni's di Mura (1296 zum General der Ordensbrüder erwählt) das Leben und Wirken des h. Franciscus in zwei und dreissig Gemälden schildern, die theilweise dort noch, zwar stark verwittert, erkennbar sind. Rumohr verwirft sie. Vasari bewundert, ausser der Anordnung jedes Vorgangs und der Bewegung jeder Figur, vor allem den Ausdruck, in welchem mit wirklich erstaunenswerthem Verlangen zur Erde gebeugt ein Dürstender aus der Quelle trinke; so dass nun auf ähnliche Züge hin auch Kugler und Schnaase nicht Anstand nehmen, in mehreren Bildern derselben Folge Giotto's Jugendhand zu vermuthen.

Sei es auf Ruf dieser neuen, sei es der ältern Beweise, vertraut ihm der Cardinal de' Stefaneschi, Nepote Bonifacius' VIII., in Rom fünf Darstellungen aus Christi Leben in der Tribüne der Peterskirche nebst einem Altargemälde und dem Entwurf zu dem in der jetzigen Vorhalle aufbewahrten Mosaik, dem berühmten Schiff Petri, das als Symbol der Kirche mit feindlichen Winden kämpft; (1298—1300) Papst Bonifacius endlich im Lateran ein grösseres Wandbild zur Erinnerung des Jubiläums von 1300. Nur von diesem wie von dem Altarwerk sind Fragmente übrig; wichtig jedoch, weil trotz innerer Grösse auch sie noch Gebundenheit in der Form und in der dunkleren Färbung näheren Zusammenhang mit der bisherigen Malart zeigen. Rumohr nennt sie schöner, weil sie sich dem Bestreben der älteren christlichen Künstler nähern.

Wenn Giotto von Rom aus zunächst nach Florenz, was nicht verbürgt ist, zurückging, dürfte vielleicht die von ihm eigenhändig als

opus magistri Joeti bezeichnete Krönung Maria's, das Altargemälde in der Kapelle Baroncelli in S. Croce, in die Zeit dieses Aufenthalts fallen. Obschon nicht völlig zu seinem Vortheil erscheint er hier nicht mehr als Cimabue's Schüler. Die Färbung wird hell und von weicherem Fluss, die Physiognomien gewinnen den ihm erst eigenthümlichen Typus, die Tracht folgt weniger der Tradition, die Gewandung hat breiter beleuchtete Massen und einfachen leichteren Faltenwurf. Maria's beseeltes Profil, die Neigung des Kopfs, die bescheidene Haltung geht gleichfalls zu milderem Ausdruck über. Die Hand, die Wendung, mit der ihr Christus die Krone auf's Haupt drückt, ist freilich nur halb geglückt, die fehlende Feierlichkeit der älteren Meister auch auf den Flügeln in den gedrängten Schaaren der Engel und Heiligen nicht durch mannigfach neue Motive ersetzt. Auf Mangel an Ausbildung braucht jedoch selbst die Einförmigkeit der Physiognomien nicht hinzudeuten. Auch später drückt Giotto bei Situationen, in denen sich's ohne bestimmteren Hergang um ein und dieselbe Grundstimmung handelt, das Gleiche am liebsten gleichartig aus. Für andere prägnantere Gegenstände muss er — die nächste Folge bewährt es — sein frühes Talent zu individuellerer Auffassung jetzt bereits weiter durchgeübt haben, als obiges Altargemälde verräth.

Vasari lobt ihn, dass er die Bahn gebrochen, nach Lebenden gute Portraite zu machen. Ob früh, ob später, giebt er nicht an. Doch fehlt es nicht gänzlich an Fingerzeigen. Auf dem eben erwähnten Fragment des Wandgemäldes für Bonifacius VIII. (1300) tritt rechts die Nebenfigur zur Seite des Papstes bereits aus dem sonstigen Typus durchweg heraus. Der Schädel ist haarlos, das fleischige Angesicht voll und gerundet, die grösseren Augen öffnen sich und alle Züge sind individuell. (Agincourt. tab. CXV.) Ein zweiter halb nur erhaltener Profilkopf scheint gleichfalls Portrait und ein späteres Werk weckt die Vermuthung, dass Giotto zum eigenen Studium ein Jahr darauf Dante's Bildniss bestens getroffen habe. (1301.)

Diese so früh in dem neuen Felde gelungnen Versuche gestatten kein weiteres Staunen, dass er jetzt auch in Hauptgebieten den Gipfel ersteigt.

Der nächste Schauplatz ist Padua (1303). In ununterbrochener Folge schliessen sich hier drei grosse Werke eng aneinander. Jedes wächst in Bedeutung und Umfang. Den Bilderschmuck in der Klosterkirche von S. Antonio rückt Vasari mit Unrecht bis 1316 hinauf. Muthmasslich war diess hier Giotto's erste, jetzt beinahe völlig zerstörte Arbeit, von welcher nur neuerdings wieder vier lebensgrosse Figuren aufgedeckt sind. Der zweiten im Palazzo publico sollte

es kaum besser ergehen. Sie wurde nach hundert Jahren bereits (1420) durch neuere Bilder verdrängt.

Um so reicheren Ersatz giebt das Schlusswerk 1306: der weite Cyclus der Wandgemälde im Schiff der drei Jahre früher erbauten Capelle dell' Arena. Auch hier ist manches längst abgeblättert, anderes übermalt, das Meiste aber erhalten genug, um die Meisterschaft Giotto's würdigen zu lernen.

Das einfach blaue Gewölbe schmückt er zwischen unzähligen Sternen mit den Propheten und Vorfahren Christi, den Köpfen der Jungfrau und Christi; den Bogen zum Chor mit Gott Vater von Engelsglorien umringt; mit dem Weltgerichte die vordere Thürwand; die Seitenwände in dreifacher Folge, oben von dem Triumphbogen ab und wieder zurück mit Maria's und ihrer Eltern Leben; sodann bis zum Einzug mit Hauptauftritten aus Christi Laufbahn, zuletzt mit den Leidensscenen, an die sich das Pfingstfest reiht, und darunter als Abschluss grau in Grau mit dem Sinnbild der Laster und Tugenden.

Worin er verglichen mit Duccio und Cimabue zum Theil zurücksteht, worin er sie weit überflügelt, beides hat sich in gleichem Maasse jetzt voll entwickelt. Gott Vater in Glorie, das Weltgericht sind mehr nur in Umfang die Hauptgemälde. Der Fortschritt der Einsicht, Erfindung, Erfahrung betrifft in höherem Grad die historischen Scenen. Die Färbung ist noch bescheiden und untergeordnet, die Stufenleiter des Vor und Zurück unausgebildet. Die momentane Lebendigkeit jedes Auftritts dagegen, die Charakteristik der Leidenschaften, die streng aus dem Vorgang geschöpft ihn ihrerseits nach neuen menschlichen Seiten verständlich oder ergreifend machen; die klare Gliedrung, der sichere Abschluss der nie überhäuften und niemals leeren Composition, diess Endbemühn, um das sich's bei Giotto handelt, erreicht sein bisher erstrebtes Ziel. Viele von diesen Ereignissen wagt er zum erstenmal darzustellen, manche zu nicht übertroffener Wirkung. An sich schon fassliche giebt er in möglichster Einfachheit. Auf der Flucht füllt, das Kind im Schoosse, hoch aufrecht Maria mit ihrem Thier, das ein Knabe leitet, den ganzen Raum. Voranschreitend wendet sich Joseph zu ihr, ein Jüngling, zwei Mädchen, dienende scheint es, schliessen den Zug. Den Weg zeigt ein fliegender Engel; durch alle geht ein und dieselbe ernste Stimmung. Verwickelte motivirt er reicher und sucht die erklärenden Hauptpunkte volksgemäss in untrüglicher Weise hervorzuheben. So sitzt in der Hochzeit zu Cana z. B. — die Anzahl der Gäste bleibt Nebensache — der Heiland nur mit dem jungen Paare, der Mutter der Braut, Maria und einem Jünger

beim Mahl. Sechs hohe Krüge, in welche die Dienerin Wasser eingiesst, stehn gegenüber. Nun soll das Wunder als Wunder lebendig beglaubigt werden. Ein hässlicher Dickwanst mit feisten Wangen, der Kellermeister, ist dicht bei Maria hereingetreten. Dass er nichts besser verstehe als Wein zu prüfen, traut Jeder ihm zu. Er schlürft schon aus vollem Becher. Und fasst ihn, während er kostet, Maria, welche das Wunder veranlasst, auch streng in's Auge, besorgt wird sie nicht. Christus belehrt nur, wie unbetheiligt, die Magd, die vor ihm aufmerksam zuhört. Die Mutter der Braut schaut in starrem Erstaunen hinaus in's Weite, die Braut ist lächelnd bereits überzeugt; der greise Jünger hat nie gezweifelt, und blickt nur forschend den Bräutigam an, der die Hände gefalten in stummer Befriedigung auf Jenen sieht, dem es noch immer so trefflich mundet. Es ist entschieden; der Wein ist Wein, das Wunder geschehen.

Aehnlich bei Lazarus' Auferweckung legt Giotto das Hauptgewicht auf die Verwesung, die mehr als das offene Grab die Wiederbelebung bekundet. Den unerträglichen Leichengeruch in Lazarus' Nähe wehren zwei Männer durch dichtes Verhüllen ab. Lazarus, fest in die Leichentücher noch eingewickelt, steht bereits aufrecht, ein Leichnam mehr, als ein Auferwachter. Dass dennoch der Heiland den Tod besiegt, beweisen die dankbaren Schwestern am Boden zu seinen Füssen, die Ruhe der Jünger, das Zweifeln, das Staunen, der Glauben des Volks.

Zu den vorzüglichsten Scenen zählt unbedingt die Beweinung Christi. Mantegna's berühmtere Grablegung, die erschütternde Klage des Quinten Massys (Antwerpner Museum) besiegen weder die Composition in einfacher Schönheit, noch auch in Wucht den ursprünglichen Ausdruck.

Im Vorgrund der Leichnam im Schooss der Mutter. Zu Häupten das Volk in Verzweiflung, Männer, Weiber; die Vordre die Arme mit jähem Aufschrei emporgestreckt, die Andre die Hände jammervoll ringend. Als Gegenseite zu Christi Füssen nur zwei gefasstere Freunde gerührt und still in den Anblick versunken. Die Mittelgruppe rings um den Todten ein Abbild des schneidendsten Grams. Drei sitzende Frauen, zwei tief verhüllt nur vom Rücken her sichtbar, die Vierte halb stehend ergreifen die Hände, die Füsse, stützen das niedergesunkene Haupt; Maria umhalst ihn zum letzten Kusse; Johannes, als müsst' er sich auf ihn stürzen, hält, Arme und Haupt zurückgeworfen, wie festgebannt inne. Und in der Luft nun die durcheinander flatternden Engel, kaum zwei in ruhiger Andacht, die Ersten pfeilschnell herabgeflogen, das Aergste fürchtend und da sie's sehen, das Antlitz

bergend, die Wangen zerfleischend. Und all dieses trostlose Weh wirkt um so schärfer, je maassvoll gehaltner die Leidensgeschichte vorangegangen.

Wie wenig dagegen Allegorien zu Giotto's ursprünglicher Richtung gehören, beweist auch in diesem Cyclus die unterste Reihe der Wandgemälde mit einzelnen Lastern und Tugenden. Er sucht auch sie, die Laster besonders, trotz sinnreicher Attribute mehr und mehr dem Leben zu nähern, ja wandelt den Geiz z. B., den Zorn, die Gewaltsamkeit, zum wirklich geizigen, wüthenden Weibe, zum wirklich gewaltsamen Burgherrn um, und schildert mitunter noch nebenher in kleineren Scenen die Uebelthaten, zu denen das fragliche Laster verleite. — —

Welche der noch erhaltenen Tafelbilder der nächsten grösseren Bestellung vorangehn, ist zweifelhaft. „Die Geschichte der Jungfrau“ welche Petrarca von Michael Vannis aus Florenz erhielt und an Signor Francesco als bestes Besitzthum vermachte, ist leider verloren; die grössere zu Florenz aus Ognisanti noch in der Akademie vorhandene thronende Jungfrau von Engeln und Heiligen verehrt, hat vollere Formen, höheren Styl als die ältere Krönung, und mütterlich liebreichen Ausdruck im Kopf der Maria. In absichtlich schärfer belebten Motiven geht endlich die kleinere Madonna für S. Maria degli Angeli bei Bologna gemalt und durch Aufschrift beglaubigt (jetzt in der Brera zu Mailand) bedeutend weiter. Das Kind zerrt die Mutter am Brustlatz, kneipt ihr die Wange, und auch die Heiligen und Engel der in Bologna verbliebenen Flügel sind mannigfacher in Physiognomien und Bewegung.

Umfassende Wandgemälde führt Giotto nach denen zu Padua wahrscheinlich erst in S. Croce zu Florenz aus. Mehr als die Hälfte, die Bilder aus der Apostelgeschichte und Christi Jugend in der Capelle der Gingi und der Osinghi, ist untergegangen. Die nähere Verwandtschaft mit einzelnen Scenen in der Arena, die Liebe des greisen Simeon, mit der er das Kind auf die Arme nimmt, das zur Mutter zurückstrebt, ergiebt sich schon aus Vasari's Beschreibung. Denselben Grundzug bestätigen denn auch die beiden wiederum aufgedeckten Compositionen (1845) in der Capelle Peruzzi, Herodes' Gastmahl, der Tod Johannes' des Evangelisten und mehr noch die (1850) hergestellten sechs aus des h. Franciscus Leben in der Capelle Bardi. — Kein früherer Vorzug ist abgeschwächt, Mildrung der Härten, vermehrte Gewandtheit, erhöhtes Gefühl für Anmuth gesellen sich eher als Fortschritt hinzu.

Als Entstehungszeit sonstiger Wandgemälde bleibt erst das Jahr

1312 gesichert, in welchem Giotto nach Rimini zu Malereien der Klosterkirche von S. Francesco geladen wurde. Für Einblick in seine Entwicklung vergeblich. Vasari fand sie nach Umbau der Kirche schon nicht mehr vor.

Das gleiche Loos theilt alles, was hierauf Giotto in Avignon gemalt haben soll, wohin ihn Clemens V. (1305—1314) entbot. Die Ueberreste sind zweifelhaft. Nach der Rückkehr aus Frankreich (1316) lässt ihn Vasari ununterbrochen theils in Verona und Ferrara, theils in Ravenna, Urbino, Arezzo thätig sein. Für uns jedoch ebenfalls ohne Belehrung. — Die nächste bedeutende Hauptarbeit finden wir erst in Assisi wieder: die Deckenbilder am Mittelgewölbe der Unterkirche von S. Francesco über dem Grabe des Heiligen. Die Gleichzeitigkeit mit dem Erstlingswerke der oberen Kirche ist nur ein Irrthum Vasari's. Sie setzen die genauere Bekanntschaft mit Dante's Divina comedia voraus, und müssen nach 1314 fallen. An diesem Ort galt es, schon der Bestellung zufolge, nicht einzelne Wunderthaten, es galt allgemeiner die Ordensgelübde, an welche der Stifter des Ordens sein Leben lang festhielt.

Zum erstenmal sieht Giotto sich dadurch zur Allegorie als Grundform genöthigt. Er nutzt sie, wo Dante ihm wie bei der „Armuth" den Weg gebahnt hat, (Parad. cant. XI.) mit gutem Erfolg und in Dante's Sinn.

Christus vermählt die Armuth zur Freude der ihn begleitenden Engel dem h. Franciscus in einer Halle gothischen Styls. Wie schmachvoll die Welt sie bisher misachtet, bezeichnen die Dornen, auf denen sie steht; wie bitter verspottet der bissige Hund, der sie anbellt, das Bubenpaar, von dem sie verhöhnt wird. Doch auch die Wirkung der frommen Ehe giebt neuen Trost. Mitleidige Brüder theilen mit den entblössten Armen ihr Hab und Gut, und nur die Reichen als Gegenbild versagen ihr Schärflein.

Ebenso klar ist die Keuschheit verherrlicht. Von Engeln verehrt erscheint sie am Fenster des Mittelthurms einer wehrhaften Veste, vor welcher bewaffnete Krieger das Thor und die Mauern beschützen, so dass Franciscus Laien und Priester gefahrlos begrüsst, und gegenüber der Tod als Gerippe, der Teufel als Thier, der geflügelte Amor mit Pfeil und Bogen und Geierfüssen, gescheucht von der Busse, eilig entfliehn; ein von Engeln Getaufter aber die Reinheit und Kraft zu Gefährten erhält.

Das Lob des „Gehorsams" bleibt weniger sinnreich. Ein Engel legt dem vor ihm niedergeknieten h. Franciscus das Joch auf den Nacken und schliesst mit der Hand einem zweiten den Mund. Andre

Brüder weihn sich derselben Entsagung in gleicher Demuth, betende Engel flehen um Seegen, während der wilde Centaur als Sinnbild der rohen Gewalt, erschreckt von dem Anblick, den Rücken wendet.

Das vierte Gemälde, der h. Franciscus im Diaconengewande auf reichem Thron von musicirenden Engeln umringt, giebt dem Meister kaum besseren Anlass, sein Haupttalent in neuer Entwickelung zu bekunden. Fortschritte bleiben dennoch nicht aus. Das Hinderniss für die Composition, die Dreieckform der Gewölbekappen, ist glücklich besiegt, die Charakteristik durchweg, auch in den Allegorien, lebendig, die Umrisse lassen ohne den Ernst zu gefährden in Herbheit nach.

Vasari's Bericht verstärkt die Wahrscheinlichkeit, Giotto sei nunmehr bis 1322 zurück nach Florenz gegangen. Der Auftrag, der möglicherweise gerade jetzt zu günstiger Abwechslung seiner wartet, erlaubt ihm, wenn auch in kleinerem Maassstabe in das Bereich seiner näheren Meisterschaft einzulenken.

Er hat die Schränke der Sakristei von S. Croce mit sechsundzwanzig Tafeln zu zieren, auf denen er dreizehn Scenen aus Christi Leben entsprechenden aus der Geschichte des h. Franciscus, theilweise sinnvoll, zur Seite stellt: die Vertheidigung der Ordensregel dem Streit mit den Schriftgelehrten; Christi Verklärung dem Feuerwagen, welcher den Heiligen aufwärts trägt, dem Wiedererscheinen inmitten der Brüder Christi Erscheinung im Garten u. A. m.

In Verdeutlichung jedes Vorgangs, lebendiger Gruppirung, energischem oder milderem Ausdruck thut er sein Bestes. Scheint es ihm nöthig, fasst er der Klarheit wegen, bei der Erweckung des Knaben z. B., den gegenwärtigen Moment mit dessen Erfolg und Anlass zusammen. Wir sehen den Knaben herab aus dem Fenster stürzen, zugleich aber todt vor der Mutter liegen, während rechts eine Frau voll Spannung am Boden sitzt und ihr gegenüber zwei Ordensbrüder beruhigt doch andächtig knien. Die Mutter fleht dringend den Heiligen an, der langsam heranschwebt. Sein Wort wird zur That: der Knabe steht hinter dem eigenen Leichnam unversehrt aufrecht. Andere Auftritte zeichnen sich durch die Macht der freien Bewegungen aus. Welch Bild des Erschreckens, als in der Zelle Franciscus plötzlich den Brüdern predigt. Noch Fiesole hat es zum Vorbild genommen, doch kaum erreicht. (Berlin Gem. Gal. N. 62.)

Dem richtigeren Verhältniss der Architectur und Figuren ist ebenfalls Sorgfalt gewidmet, die Physiognomien bewahren minder die wiederkehrende gleiche Form und die volleren Gestalten runden bei kräftiger Färbung sich dennoch weicher. Vier Tafeln befinden sich

in Privatbesitz, zwei im Berliner Museum (Nr. 1073 u. 1074, III. Abth.), den Rest bewahrt die florentinische Akademie.

Den ähnlichen Stempel der Meisterschaft trägt das von Uebertünchung glücklich wieder befreite Bildniss Dante's im Palast des Podesta, das Vasari bereits als gelungen bezeichnet. Schnaase zählt es den früheren Arbeiten zu. Wirklich scheint Dante kaum älter als sechs und dreissig (1301). Kein Zug ist scharf, der Mundwinkel erst durch die Restauration zu betrübterem Ausdruck herabgezogen. Auch könnt es den würdigen Platz, den es einnimmt, sehr wohl vor Dante's Verbannung gefunden haben. Er war schon 1298 Mitglied des Priorats. Der Zweig mit Früchten in seiner Rechten, die Handschrift unter dem linken Arm, die milde Ruhe deuten dennoch eher auf weit verbreiteten Dichterruhm, den Dante nicht schon der vita nuova (1296) verdanken konnte. Hat Giotto den Freund auch, wie schon erwähnt (p. 282) in frühen Jahren gezeichnet, das jetzige Wandbild scheint späteren Ursprungs. Der Wunsch und Auftrag, ein treues Bildniss des Ausgestossenen andren Portraiten berühmter Bürger beizugesellen, entstand in Florenz glaublicher erst nach Dante's Tode; vielleicht zum Ersatz der irdischen Reste, welche sein letzter Beschützer abzutreten verweigert hatte. Mit diesem Zeitpunkt stimmt auch am besten die freie, schlichte Charakterschildrung: von Zorn, von Erbitterung keine Spur; geistige Hoheit, Bescheidenheit, Ernst und Sanftmuth in reinstem Bunde, und nun auch die klare Stirn, die gebogene Nase, die hagere Wange, der Mund, das Kinn überzeugend der Maske ähnlich, die zu Ravenna vom Antlitz des eben Dahingeschiednen entnommen war. (Durchzeichnung und Zeichnung im Kupferstich-Cab. zu Berlin.)

Die nächste grössere Arbeit, die Giotto sodann auf Verlangen Castruccio's, des Herrn von Lucca, in S. Martino beendigte (1322), Christus mit den vier Schutzpatronen der Stadt, ist gänzlich zerstört.

Ueberhaupt hat Giotto's letzte Entwicklung beglaubigte Werke weniger selbst als die früheste Jugendzeit hinterlassen. Nach wiederholtem kürzeren Aufenthalt in der Vaterstadt soll er, ein Fünfziger bald, den Süden Italiens kennen lernen. König Robert bescheidet ihn nach Neapel, und hält ihn Jahre lang fest. Was hat er nicht, will man Vasari trauen, dort alles malen müssen. In dem neuerrichteten Kloster von Sta Chiara Scenen der heiligen Geschichte und Apokalypse, in dem Castell dell' Uovo „vieles, was dem König sehr wohl gefiel", andres in einem Saale, welchen Alphons I. abreissen liess; Portraite berühmter Männer, darunter Giotto's eigenes Bildniss; wie zu ver-

muthen steht, reifste Arbeiten, deren Verlust um so schmerzlicher bleibt, als sich herausgestellt hat, dass von den noch vorhandenen grade die treffliche Reihenfolge der Sacramente in Sta Maria dell' Incoronata von Giotto selber nicht herrühren kann, und auch der neuerdings wieder entdeckte Christus im Refectorium von Sta Chiara von anderer Hand ist. Die Anordnung schon, der weit über Lebensgrösse in altem Typus zwischen den streng symmetrisch gestellten sechs Heiligen thronende Christus schliesst Giotto's Theilnahme aus, der so kahl nie gruppirt hat; nicht minder die langgestreckten Figuren mit kurzen Armen, die runderen weicheren Physiognomien, die Zeichnung der Augen, der Faltenwurf; am meisten die vorderen kleinen Portraitgestalten, die Christus verehren; rechts König Robert, mehr stolz als in Andacht dem Heiland den Reichsapfel weihend; hinter ihm baarhaupt, jugendlich schön und freudig der Herzog Carl von Calabrien, links Königin Sancia und Maria von Valois, einander in Umriss, Nase und Mund, wie in sehnsuchtsvollem Emporblick ähnlich.

E. Förster theilt denn dies Wandbild auch lieber dem Simon von Siena zu, der freilich, nach Schnaase's Entgegnung, zur Zeit der Entstehung des Bildes in Siena beschäftigt war (1327). Auch diese Jahreszahl ist jedoch nur dem etwaigen Alter der portraitirten Personen entnommen, und Simon's Nichtbetheiligung kann ebensowenig für Giotto beweisen, als jene „geschlitzten schmachtenden Augen" einer Madonna der Kirche von Sta Chiara, die Schnaase mit denen der Herzogin und der Königin Sancia ganz übereinstimmend findet.

Dass Giotto sich wirklich zuletzt noch sollte einer ihm fremderen Richtung zugewandt haben, macht seine frühere Laufbahn unwahrscheinlich; spätere Werke, als Zeugniss und Bestätigung, fehlen. —

Die längeren Reisen, die ihn Vasari vom Süden aus nach Gaeta, nach Rom, Ravenna und Rimini unternehmen, die neuen Aufträge, die er ihn ausführen lässt, sind ungewiss; die Werke verschwunden, oder gehören — in Rimini das Leben der seligen Michelina z. B., wie sehr Vasari die dortigen Wandgemälde als Giotto's Meisterwerk schildert, — erst einem der jüngeren Nachfolger an. Die Selige überlebte den Gründer der Schule um 20 Jahre. Das Aehnliche gilt für sämmtliche Bilder, die Giotto nach seiner Zurückkunft in Florenz gemalt haben kann. Von den vier der Kapelle Umiliati von Ognisanti, der Allegorie der Gemeindeverwaltung als Richter mit Wage und Schwerdt und den Tugenden, welche ihr beistehn, im Hauptsaal des Podesta, ist keine Spur übrig; die Leidensgeschichte Hiob's im Campo santo ein späteres Schulbild.

Urkundlich bleibt nur, dass König Robert ihm 1330 den Rang

Hofgenossen (familiaris) ertheilt und im eigenen Palast beherbergt hat, worauf ihn nun auch der Magistrat von Florenz durch Ehrenbezeugung, Besoldung und Amt an die Vaterstadt fesselt. Giotto wird Obermeister der städtischen Bauten. Um 1334 beginnt er nach eignem Aufriss den Glockenthurm, den er als Lieblingswerk mit einem Reliefcyclus ausschmückt, wie er ihn reicher als Maler niemals erfunden hatte. Den vollen Ausbau erlebt er nicht mehr. Sein Leben endet, sein Fortwirken nicht. Von Mailand, wohin die Stadt ihn gesendet, zurückgekehrt, stirbt er im Januar 1336 und hinterlässt, nach Poliziano's Wort, einen Künstlernamen, der durch sich selbst zum Gedichte wird. (Hoc nomen longi carminis instar erit.)

2. Die Schule von Siena.

Der Unterschied zwischen Florenz und Siena besteht in dieser Epoche bis auf Tracht und Benehmen hin unverkürzt fort. Er verschärft sich sogar den Hauptpunkten nach bis zum Gegensatz. Während die Florentiner gestachelt sind, ununterbrochen die grossen Händel Italien's, die kleinen Toskana's als kämpfende Theilhaber mit zu entscheiden, verharren verhältnissmässig die Sienesen in jener Besonnenheit, die mehr zur Abwehr geneigt als zu keckem Angriff, sich schon mit Sichrung der eigenen Freiheit begnügt, und namentlich in der jetzigen Epoche sich nicht in nutzlose neue Verwicklungen einlässt. Und nicht die politische Regsamkeit nur versetzt die Florentiner in stete Bewegung. Daheim auch treibt das Gefühl jedes Drucks oder Missbehagens zu häufiger Verfassungsändrung. Wenn Dante sie deshalb mit Kranken vergleicht, die sich, dem Schmerz zu entgehn, auf ihrem Kissen hinüber- und wieder herüberwerfen (Purgat. C. VI. v. 148—151), empfinden die Sienesen sich umgekehrt am wohlsten beim Weitergelten des längst schon Gültigen. Sie halten auch jetzt noch im Wesentlichen das schon um 1233 geordnete Stadtregiment mit gutem Erfolge aufrecht (p. 143—144). Der von Guelfen und Ghibellinen, Bürger und Adel in gleicher Anzahl gebildete oberste Rath überwacht die Beamten und leitet die ghibellinische Politik, die den Guelfen der Stadt jedoch niemals zum Schaden gereichen soll. Dem Zaum der Gewalt auswärtiger Signoren, den sich die Florentiner wider Willen zeitweise auflegen müssen, entziehn sich die Sienesen durch eigene Züglung. Einzelne Aufstände kommen noch vor, doch selten und wandeln den Grundzug der Republik so wenig um, als die Fehden vereinzelter Adelsgeschlechter und neuer Erwerb entlegener Oerter.

Geldgeschäfte und Zwischenhandel in höherem Maasse verbietet noch immer die bergige Lage abseits der Strassen des grossen Verkehrs. Der Reichthum hat andere Quellen: Gewerbsfleiss, ländlichen Grundbesitz, Ordnung und Mässigkeit, welche den Wettstreit in äusserem Prunk und den Uebermuth der Verschwendung vermeiden. Gelehrsamkeit, Wissenschaft finden sich wirksamer erst von Aussen ein, als die Lehrer und Schüler der Universität von Bologna, dort in ihren Rechten gekränkt, herüber nach Siena ziehen, und dadurch nach längerem Aufenthalte den Anlass geben, dass nun in Siena selbst für Jurisprudenz und Theologie eine Hochschule neu begründet wird.

Als Gegenbild leichter Entzündbarkeit blüht der Gesammtzustand durch die dauernde Liebe, das Hergebrachte ohne Erstarrung in ruhiger Stätigkeit fort zu entwickeln. Der frühe Ausgleich der edlen Geschlechter und freien Bürger treibt nicht zu stürmischer Demokratie. Die schonende Billigkeit anderwärts nur entzweiter siegender oder besiegter Parteien ertheilt dem Ganzen als Ganzen das Hauptgewicht. Die Gediegenheit, die dieser straffere Verband erzeugt, führt meist zu strengerer Würde, zu schweigsamen Ernst; die Ruhe des Einklangs aber erlaubt es den Einzelnen, von keinem täglichen Kampfe in Anspruch genommen, sich innerlich ungestört zu sammeln und zu vertiefen.

Diess friedliche Wurzeln im Altbewährten begünstigt in Siena das stille Erstarken der Sinnesweise und Lebensrichtung, welche dem florentinischen Volkscharakter dem Grundzuge nach entgegensteht, und bewirkt nun auch in Kunstauffassung für Form und Ausdruck das Uebergewicht der Hauptseiten grade, welche bei Giotto zurückgestellt bleiben.

Das architektonische Hauptwerk, der Dom von Siena, darf hiefür jedoch nicht als Beispiel gelten. Seit Mitte des vorigen Jahrhunderts bis in die Mitte des jetzigen nach mehrfach geänderten Plänen und öfterem Stocken fortgebaut, zeigt er auf Siena kaum näher bezügliche Formen. Das Hauptschiff und sonstige ältere Theile halten in Klarheit und Einfachheit zwar den italienisch-romanischen Typus fest, bei der späteren Façade ist grundlos aber und nur zu decorativem Ausschmuck der gothische mit Thürmchen und spitzen Giebeln hineingemischt.

Auch in der Sculptur erscheinen die heimischen Meister von Aussen beeinflusst. Die Kanzel des Doms muss 1267 schon Nicolo, andere Bildwerke 1290 Giovanni Pisani erfinden, und wenn es im neuen Jahrhundert auch keineswegs an sienesischen Bildhauern mangelt,

so führen doch selbst die berühmteren, Agostino und Angelo, ohne bemerkbare Eigenheit den Styl der Pisaner Schule weiter.

Die Maler erst bilden in ihrem Gebiet eine Richtung aus, die näher dem Volkssinn entspringt. Von der Tradition sich in kühner Neuerung loszureissen, empfinden sie keinen Drang. Wo Giotto's Meisterwurf anfängt, würde ihr Fehlschlag beginnen. Das Ueberkommene neu der Wirklichkeit ähnlicher zu beleben bleibt ihr Problem. Den Charakteren der Gegenwart schliessen auch sie sich zeitgemäss an. Sie verwenden sie aber, mit Giotto verglichen, in oft entgegengesetzter Weise. Die Darstellung dessen, was schnellen Impuls und eben so rasche Thatkraft bezeugt, ist nicht ihr Vorzug; der scharfe Verstand, der energische Wille nicht ihre Gabe. Zu Trägern bewegter Scenen machen sie ihre Mitbürger selten, beschränken sie ungern inmitten bestimmter Handlung zum Ausdruck nur einer Empfindung, Stimmung und Leidenschaft. Sie fassen sie lieber in ruhiger Sammlung, und einigen entweder die Würdigsten zu dem gemeinsamen gleichen Gefühl, oder vereinzeln sie wieder, um unzerstreut den Gemüthsverkehr mit heiligen Gegenständen zu schildern. Als könnten Florenz und Siena sich überhaupt jetzt nur als Gegenüber ergänzen, füllen sie Giotto's Lücken zugleich nach anderen Seiten. Für Stellung, Geberden und Mienenspiel auf keine Charakteristik heftiger Seelenbewegung gerichtet, erhalten in Siena sich Auge und Sinn wie für inneren Frieden ungetrübt für äusseren Adel und Reiz lebendig, und was die beruhigte Einbildungskraft mit Liebe erfunden, vollendet die fleissige Malerhand durch Farbe wirksamer als durch Zeichnung.

Ein Fortschritt, wie Giotto's von Cimabue her, kommt nicht in Frage. Schon Duccio war Cimabue vorangeeilt. Und da es sich nun auch im weiteren Verlauf um keinen durchgängigen Stylwechsel handelt, der nur dem höheren Genius gelingt, entfalten sich Duccio's Nachfolger minder entschieden. Was Giotto allein und plötzlich that, vollbringen in Siena erst stufenweis Viele.

Die Abhängigkeit von der vorigen Periode ergiebt sich sowohl aus der Wiederkehr älterer Motive als aus der Technik. Das zähere Bindemittel, den strichelnden Auftrag, den grünlichen Schatten des Fleischtons behalten die Meister besonders in Tafelgemälden bei. An Duccio's Hoheit, Milde und Schönheit der Form reichen Wenige, die Meisterschaft, mit der er auch Scenen der h. Geschichte in trefflicher Anordnung sondert und abschliesst, wird nicht das Feld, das sie wetteifernd anbaun (p. 145—147). Das Hauptverdienst ihrer Neuerung bleibt der lyrische Ausdruck zarterer Gestalten.

Auch diese Richtung gehört zu den Grundzügen, welche die jetzige Periode fordert, und diess Bedürfniss zuerst gefühlt und in erstem Grade befriedigt zu haben, sichert den Sienesen einen geschichtlichen Standpunkt, von dem aus sie späterhin weiterwirken. Im Ganzen gewogen steht ihr beschränkter Erfolg jedoch, was die Folgezeit wie die Gegenwart angeht, hinter Giotto's Vielseitigkeit ganz so zurück, wie Siena hinter dem weitergreifenden mächtigen Florenz.

Dem Hauptmeister gehn zwei ältere Schüler Duccio's voran: Segna di Buonaventura, urkundlich zwischen 1305—19 thätig, und Ugolino, von dem Vasari im Leben des Giotto'schen Schülers Stefano rühmt, er habe in ganz Italien gemalt, bis 1339. Von Beiden sind nur noch Fragmente übrig; von Segna in der Akademie zu Siena, durch Inschrift beglaubigt, vier Halbfiguren von Heiligen; in Form dem Duccio nahe verwandt, mit sichtlichem Streben nach Zierlichkeit und zarterem Ausdruck; von Ugolino in Herrn Young Ottley's Sammlung zu London — Ugolinus de Senis me pinxit, bezeichnet — Theile des Altars aus S. Croce, den noch Vasari in Florenz sah; als Hauptbild die Jungfrau, als Nebentafeln Heilige in Halbfigur, einige einzeln, andere paarweis, auf der Predelle das Leben Christi vom Abendmahl bis zur Auferstehung; sämmtlich auf Goldgrund grün untermalt, darüber in flüssiger hellerer Färbung die länglichen Köpfe der Heiligen mit offenen Augen und feinem Mund, die Haltung, der treffliche Faltenwurf näher dem älteren Styl, das Antlitz Maria's wohlgebildet und seelenvoll, die historischen Scenen deutlich sprechend in Duccio's Art.

Als eigentlichen Begründer des sienesischen neuen Styls — Begründer und erster Vollender zugleich — erhebt sich bald jedoch Simon Martini weit über Beide.

Das Jahr der Geburt 1284, das ihm Vasari zutheilt, erscheint wie das Todesjahr 1344 richtig. Im Uebrigen hat derselbe critiklose Biograph von keinem älteren Meister falschere Nachrichten aufbewahrt, als von diesem. Er giebt ihm den Namen Memmi, der nur seinem Schwager Lippo zukommt, verwirrt seinen Lebenslauf, und weist ihm, was schlimmer ist, künstlerisch eine Stellung an, der schlechthin entgegengesetzt, die er wirklich einnimmt. Statt ihn als Giotto's Gegenbild anzuerkennen, preist er ihn nur als Giotto's Schüler, und sucht überhaupt, aus Irrthum mehr als aus üblem Willen, den Ruhm, den Simon der Vaterstadt bringt, auf Florenz zu häufen.

Grössere Wandgemälde sind weniger Simon's Bereich als Giotto's. Von denen zu Florenz und Pisa, welche Vasari ihm beimisst, hält keines als Arbeit Simon's aus. Die meisten beweisen in lebhaften

Hergängen, Form und Malart späteren florentinischen Ursprung. Hält sich nun Simon auch keineswegs der Veranschaulichung der h. Geschichte vollständig fern, so gelingen ihm doch am besten die menschlich stilleren Begebenheiten, in denen die Stimmung den Ausschlag giebt. Und diese selbst sucht er nicht häufig auf. Das seiner Kunst und Neigung entsprechendste Feld ist ein Mariencultus, dem er meist kleinere Tafelbilder in feiner zierlicher Ausführung widmet. Wenige Figuren, die Jungfrau, das Kind, vereinzelte Heilige, genügen ihm hiefür. Die Grossartigkeit der Formen verschwindet. Vom Engel begrüsst, mit dem Kinde beschäftigt, wird selbst für Maria die Heiligung des Herzens zum neuen Hauptpunkt. Bei Giotto geht jede Empfindung in Blick und Geberde auf deutlichen Anlass verständlich nach Aussen. Simon hält sie in sich gezogen und still verschlossen. Ein Schimmer nur dessen was Innen vorgeht belebt das Antlitz. Das Neigen des Kopfs, die gedämpfte Gluth des halbgeöffneten braunen Auges, das übersichtig nichts Aeusseres festhält, der trübe Mundzug, der weiche Ernst sind unvollkommene stumme Verräther. Der langgezogene Mitteltheil zwischen der niedrigen Stirn und dem kleinen Kinn, die wenig gewölbten Brauen, die volleren Wangen, die schmalen Hände und Finger, die Körperstellung geben nichts Weitres, und wie verschieden bei Wiederkehr des gleichen Madonnentypus die Heiligen in äusseren Zügen dastehn, bekunden auch sie nur dasselbe Sinnen, die gleiche Sammlung. Mit welcher Sorgfalt führt Simon dagegen, fleissig schon in grösseren Gemälden, die kleineren aus. Der rosige Fleischton zu grünlichen Schatten ist miniaturartig überfein gestrichelt und doch nicht schmelzlos; das weissliche Licht der Lippenränder und Nase fest aufgesetzt, im Haar jedes Härchen sichtbar; Geschmeide, Silber und Goldbrokat saubrer als in Italien jemals später, der Faltenwurf reichlicher kaum als Giotto's, doch genauer behandelt; die Färbung auf goldigem zierlich gepresstem Grund ohne Düsterheit kräftig und durch gebrochnere Töne mild.

Ob Vasari mit Recht den Simon Martini um 1300 als Giotto's Begleiter in Rom für Bonifacius VIII. arbeiten lässt, mag dahingestellt bleiben. Sein erstes beglaubigtes Wandgemälde im Rathssaal zu Siena fällt fünfzehn Jahre später (1315). Acht Heilige halten den Baldachin, unter welchem, das segnende Kind im Schooss, Maria in aller Hoheit des Liebreizes thront, den Simon vor Giotto voraus hat. Zwei Engel bieten ihr Blumen von jeder Seite; vier Stadtpatrone, zwölf Engel und Heilige reihen sich ihnen wohlgruppirt an. Der Zusammenhang mit dem älteren Styl, Schwächen der Zeichnung und Modellirung sind nicht zu verkennen. Form und Ausdruck für

die Gesammtwirkung aber gemüthreich und edel genug, um Simon's Meisterschaft festzustellen.

Von gleich umfassenden Wandgemälden, falls er sie je gemacht, ist keines mehr übrig. Die nächsten kleineren Tafelbilder tragen die Jahreszahl 1320. In einer Kapelle des Klosters S. Domenico zu Orvieto fünf Bildchen mit der Madonna nebst den in der Schule beliebten Halbfiguren von Heiligen. Dann aber unter den Altarwerken das reichste an Nebentafeln, das beste in jenem dem Meister wahrscheinlich eigenen Grundzug. Es war für die Dominicanerkirche S. Caterina zu Pisa gestiftet. Von den ursprünglich mehr als dreissig Abtheilungen hat glücklich E. Förster vierzehn, theils jetzt im Seminar, theils in der Akademie zu Siena, zusammengefunden. Als Hauptbild die Jungfrau, darüber Gott Vater und auf der Predella Christus im Sarge zwischen Maria und Marcus, auf Nebenfeldern paarweis und einzeln Apostel und Heilige.

Den Ausdruck des innern Umgangs mit dem was der Seele Noth thut, die Sehnsucht die daraus entspringt, den Ernst, die Demuth hat Simon aus eigener Mitempfindung würdiger, wahrer und liebevoller nicht wieder mit höherem Sinn für Schönheit vereint und mit geweihterem Pinsel ins Leben gerufen. Er steht auf dem Gipfelpunkt seiner Kunst.

Am meisten erhält sich auf gleicher Höhe ein kleineres Altärchen in S. Lorenzo zu Neapel, ohne Bezeichnung der Jahreszahl, für Ludwig den Bischof von Tours gemalt, der auf dem Mittelbild thronend die segnende Hand auf das Haupt seines neben ihm knieenden Bruders, des Königs Robert, legt. Fünf Hauptmomente aus Ludwig's Leben auf der Predella bezeugen zum erstenmale, in welchem Grad, wenn auch in anderer Richtung als Giotto, Simon auch diesem Zweig belebterer Schildrung gewachsen war.

Geringer erscheint der Gruss des Engels, jetzt im Palast der Uffizien, von 1333, der Aufschrift nach ein gemeinsames Werk Simon's Martini und Lippo's Memmi. Die Ehrfurcht des myrthenbekränzten Boten, die Scheu der Jungfrau, die mehr überrascht als in Schrecken sich abwärts wendet, sind schön empfunden und ausgedrückt, die Behandlung entbehrt jedoch, halb ursprünglich vielleicht durch Lippo's Hand und halb nur durch spätere Uebermalung, der sonstigen Feinheit.

Dass Lippo mit schwächeren Kräften in seines Schwagers Fussstapfen tritt, lässt schon sein Hauptwerk im Palast des Städtchens S. Gimignano vermuthen, das Simon's Verehrung der Jungfrau zu Siena (1315) mit weniger Veränderung derber erneuert (1317). Dasselbe besagt

ein Altärchen aus Friedrich Förster's Besitz in der Galerie des Berliner Museum (Abth. III, Nr. 1081). Die Mutter, der Knabe, sehn völlig Simon's Madonnen und Kindern gleich, und sind nur in Formen und Ausdruck stumpfer. Auch diess Bild freilich hat stark gelitten und eine Herstellung nöthig gemacht.

Wie Giotto ein viertel Jahrhundert früher, wird Simon um 1339 vom Papste nach Frankreich beschieden und stirbt dort 1344. Von grösseren Werken auch hier keine Spur. Petrarca, der ihn in Avignon lieben lernt, rühmt nur ein Bildniss Laura's. Im Paradies schon habe sie Simon erblickt und gezeichnet, und ob auch mit sterblichem Auge so schön jetzt dennoch wieder gegeben, dass nur der Laut ihrer Stimme fehle, Pygmalion's Glück auch für Petrarca zu wiederholen (Sonetto LVI und LVII). — Möglicherweise stammen vier Bildchen aus Dijon im Antwerpner Museum aus dieser Zeit; die Verkündigung, Christus am Kreuz und die Kreuzesabnahme; letztere beide zu dem Erweis, dass Simon Scenen der Leidensgeschichte vor allem zu rührendem Ausdruck verwendet.

Sein Augenmerk, scheint es, geht überhaupt in wachsendem Grade auf kleineren Maassstab, liebliche Formen, rosigen Fleischton und feine Behandlung, durch die er nun mehr und mehr auch das innere Gemüth an's Licht zu bringen befähigt wird. Nach diesen Seiten zählt wenigstens sein spätestes Bildchen, Maria und Joseph, den Knaben, der sie verlassen hat, wiederfindend, zu den am weitesten vorgeschrittnen. (Simon de Senis me pinxit sub A. d. MC.. XL. II. in der öffentlichen Sammlung zu Liverpool.) Dieselben Vorzüge kehren denn auch in den drei Berliner Altärchen wieder, die, wären sie nicht von Martin's Hand, auf treuste Schüler hinweisen müssten.

Doch gerade die Einseitigkeit, zu welcher sich Simon beschränkt, verlangt Erweitrung. Florenz und Siena, Giotto und Simon sind Unterschiede auf gleichem Boden; Gegensätze, die sich ergänzen sollen. Und thut sich die florentinische Richtung von Hause aus als künstlerisch reicher hervor, so wird es zu leichterem Fortschritt vorweg die Sache der Sienesen, dem heimischen Grundzug, soweit es geht, den florentinischen beizugesellen.

Schon neben Simon wagen die Brüder Pietro und Ambrogio di Lorenzo (Lorenzetti) diesen Versuch; Pietro der Aeltre, den Dokumenten und Inschriften nach von 1305—1342, Ambrogio von 1323—1345. Die thatlose Stille lyrischen Ausdrucks bleibt nicht der Mittelpunkt ihrer Schildrung. Als Nachklang des älteren Styls ist beiden in dunklerer Färbung theils ein strengerer Ernst gemeinsam,

theils schliessen sie sich zur Darstellung weiterer Grundgedanken und reicherer Lebensbeziehungen auf, so dass umfassende Wandgemälde ihr Hauptbereich bilden. Dasselbe Ziel verfolgen beide, jedoch mit verschiedenen Kräften.

Pietro, obschon an rechter Stelle auch ihm naive Züge des häuslichen Lebens so wohl gelingen, dass ihn Rumohr als „wacker und seine Arbeiten lieblich beendigend" rühmt, ist an neuen Erfindungen minder ergiebig. Er zieht jedoch, bleibt er in Simon's Gebiet, für Marienbilder dem Ausdruck der Demuth und Sehnsucht die herbere Würde, der zarteren Schlankheit vollere feste Formen vor. Von beglaubigten oder ihm beigemessenen Werken sind, wie es scheint, nur spätere erhalten. In den Uffizien die Jungfrau von Engeln verehrt (1340), in der Akademie zu Siena ein Altar mit der Madonna in Lebensgrösse, im Seitenzimmer der Sakristei des Doms die Geburt der Maria, in deren Darstellung Pietro, was Physiognomie und Belebung angeht, dem jüngeren Bruder am nächsten kommt. (Petrus. Laurentii de Senis me pinxit. A. d. MCCCXL. II.)

In welchem Maass er für grössere Compositionen, sei's auf Bestellung, sei es aus Wahl, auch ältere Motive benutzt, verdeutlicht sein grosses Wandgemälde im Campo santo, das Einsiedlerleben. Vorn die Bestattung des h. Ephraim, dessen Sarg die Eremiten gedrängt umstehen, oben in Wolken ein Engel mit des Entschlafenen Seele, zu beiden Seiten des Mittelgrundes in Felsenhöhlen die Einsiedler in Gespräch und Busse, dazwischen vereinzelte Scenen. (Agincourt. Taf. LXXXII.) Von genauer Nachbildung aber hält Pietro sich frei. Ausser der durchgängig lebenswahreren Charakteristik sind auch die Beispiele der Versuchung und Bussen zu grösstem Theil seine eigene Erfindung (Paolo Lasinio. Campo Santo. Taf. 14). Doch steht nicht fest, ob er diess Hauptwerk noch eigenhändig vollenden konnte, oder ob frühe Beschädigungen eine Ergänzung erforderten, welche Rosini dem Antonio Veneziano zuschreibt, der um 1370 in Pisa malte. Aehnliche Bussescenen auf kleineren Tafeln in den Uffizien gehn gleichfalls auf Pietro's Namen; zwei andere im Berliner Museum dürften für seine Kunst kein günstiges Zeugniss ablegen. (Abth. III, Nr. 1092 und 1093.)

Den wohlverdienten höheren Ruhm erwarb überhaupt der jüngere Ambrogio. Vasari bezeichet ihn nicht nur als trefflichen Maler; im Umgang gelehrter Männer habe er früh auch die Wissenschaft als Lebensgefährtin erwählt und in Geschäften der Republik mit Nutzen verwendet; so dass er denn auch in Benehmen und Sitten mehr einem Edelmanne und Philosophen ähnlich gewesen als einem

Künstler. Was reiche Erfindungsgabe und Ausführung angeht, ertheilt ihm Ghiberti noch grösseres Lob. Von Sienesen steht ohne directe Nachbildung keiner der Richtung und Meisterschaft Giotto's gleich nahe. In unumwundener Seelenäusserung und durchgebildeter Composition erreicht Ambrogio den grösseren Florentiner kaum in vereinzelten Fällen. Dass er ihm aber in jener Verständlichung nachstrebt, durch deren Lebendigkeit Giotto die Vorgänge deutlich macht (p. 279 u. 284), bestätigt sogleich, als umfassendste Arbeit, Ambrogio's erzählendes Wandgemälde, das aus dem Kreuzgang des Minoriten-Klosters zu Siena, noch ziemlich erhalten, neuerdings die Chorcapellen der Kirche schmückt. Nach Ghiberti's Bericht und Urtheil beschreibt es den Lebenslauf eines Mönchs als gemalte Historie (per una storia picta) in wahrhaft bewundrungswürdiger Weise. Jede Figur scheine wirklich zu leben. Und in der That, selbst für heutige Augen ist manche schwierige Aufgabe glücklich gelöst. Ein Jüngling bestimmt sich zum Franciscaner und schifft mit andern Ordensbrüdern nach Asien über. Sie kommen zum Sultan, predigen, lehren, doch werden sofort mit Ruthen gepeitscht, dann aufgeknüpft, und als sie vor dem gaffenden Volk noch weiter predigen endlich enthauptet. Kaum aber strömt ihr Blut, so erhebt sich ein düsteres Ungewitter mit Erdbeben, Sturm und Blitz. Man sieht die Bäume sich beugen und spalten, man glaubt den Hagel prasseln zu hören, Männer und Weiber werfen sich nieder und ziehn die Gewänder über den Kopf, den Henker erschlägt sein stürzendes Pferd, wer kann sucht zu fliehen, bis vieles Volk sich, erschreckt durch dies Wunder, bekehren lässt.

In ähnlicher Weise wetteifert Ambrogio durch einen zweiten im Palast zu Siena erhaltenen Cyclus mit Giotto's allegorischer Richtung. Hat dieser nach der Beschreibung Vasari's im Hauptsaal des Podesta das florentinische Stadtregiment (um 1332 etwa) verherrlicht, thut jetzt Ambrogio fünf Jahre später dasselbe für Siena weit ausgedehnter, zugleich aber zu verstärktem, wenn auch nicht störendem Abstich der Allegorien und der reicher geschilderten Lebenszustände.

Die erste Wand links zeigt oben die Weisheit, der die Gerechtigkeit folgt, darunter die Eintracht mit paarweis gestellten ehrsamen Bürgen; rechts gegenüber in Siena's Farben das republikanische Herrscheramt als Greis mit Scepter und Krone, umringt von jeder bekannten Tugend, deren der Staat bedarf, begleitet von Reitern, Besiegten, Flehenden und Bestraften; die Allegorien in jener lebendigen Charakteristik, durch welche sich Giotto in Padua schon als Meister hervorgethan hatte.

Das zweite Wandbild verdeutlicht die Segnungen solcher Verwal-

tung durch einen Blick auf die Bergstadt Siena, den Dom, die Strassen mit Handel und Wandel, Hochzeit und fröhlichem Tanz, vor den Thoren auf einen Jagdzug der Ritter und Damen, ergiebigen Feldbau, Fischzug und Güterverkehr; als Composition zerstreut bei einander, doch zur Genüge erkennbar; in grösserer Figur darüber die Sicherheit, die zur Mahnung den Galgen mit einem Gehängten in Händen hält.

Den Schluss auf der beinahe zerstörten dritten Wandfläche giebt das Schreckbild der Tyrannei; ein Ungethüm mit Hörnern und Hauern, mit Gift und Dolch, umher die Laster der Missherrschaft; weiterhin deren Schmach und Erfolg, das geknebelte Recht, zerstörte Schlösser, plündernde Raubgier, blutiger Kampf und als allgemeines Symbol die Furcht.

Die Zahlungen für dieses spätere Werk erhält Ambrogio vom April 1337 bis zum November 1339. — Von den beglaubigten Tafelgemälden folgen nur noch die Darbringung in der florentinischen Akademie (1342) und der Gruss des Engels in der von Siena (1344).

Auf ähnlich unbefangener Vermittlung der sienesichen Auffassung mit Giotto's florentinischer Richtung beruht nun ein Theil auch der Wandgemälde in der Capelle degli Spagnuoli des Klosters S. Maria Novella, von welcher Vasari einige dem Simon Martini beilegt, andere dem Taddeo Gaddi, beiden mit Unrecht, zu grosser Verwirrung. Die dem Simon zugeschriebenen können kaum schon zur Zeit seines Aufenthaltes in Frankreich, wahrscheinlicher erst nach seinem Tode entstanden sein. Auch sie jedoch zeigen nicht sämmtlich in Styl und Malart die sienesische gleiche Hand, wogegen von denen, welche Taddeo gemalt haben soll, die grosse Allegorie, die den Ruhm des h. Thomas von Aquino verkündet, eher vielleicht dem Sienesen verwandt sein dürfte, der das schönere Hauptwerk ausgeführt hat. Gemeinsam sind beiden Gemälden die langen Figuren mit kleinen Köpfen in ruhigem Ausdruck von Ehrfurcht und Würde, tiefem Sinnen und ernster Betrachtung, die einfachen Stellungen und Geberden, die gleiche Tracht, der wohlverstandene Faltenwurf und die genaure Behandlung der Architectur und Landschaft. — Die Allegorie verherrlicht die Dominikaner nach Seiten der Wissenschaft. In der Mitte oben thront als gelehrtestes Ordenshaupt der erst vor Kurzem heilig gesprochene Thomas von Aquino; über ihm schweben symmetrisch fünf liebliche Engel, zu seinen Füssen lagern besiegte Ketzer, Arius als schöner Jüngling fast reuig versunken, Sabellius schärfer ins Weite schauend, und nur vom Rücken her sichtbar der Aristoteliker Avarrhoes; wogegen zu Thomas' Seiten Moses, David, Salomon, Propheten, Apostel und Evan-

gelisten sitzen. Darunter auf zierlichen Chorstühlen reihn sich als Frauen die freien Künste und Disciplinen der Theologie, erkennbar durch fassliche Attribute, und näher, zu ihren Füssen, jede durch den berühmtesten Mann, der ihr sich geweiht hat: die Kunst der Rede durch Cicero, durch Ptolomäus die Sternenkunde, und seltsamer Weise die Macht der Töne durch Tubalcain als hämmernden Schmidt. — Je trockner die Allegorie, je strenger symmetrisch die Anordnung, um so mehr bleibt der Meister, woher er auch stamme, bemüht, die untere Reihe durch treffende Physiognomien, Geberden und Stellungen zu beleben, und doch mit der Hoheit und Stille der oberen in Einklang zu bringen. (Aquarellen von Ramboux in der Kupferstichsammlung des k. Museums zu Berlin.)

Künstlerisch höheren Werth trotzdem hat das jedenfalls sienesische zweite Bild, das den praktischen Eifer des Ordens verdeutlichen soll. Dicht vor dem Langschiff des Doms S. M. del Fiore hoch aufrecht steht der segnende Papst mit dem Cardinal im Dominikanerornat und dem Bischof, neben dem sitzenden Kaiser, Kanzler und Feldherrn des Reichs, — die unbewegteste Reihe würdiger Gestalten, die das bezeichnen, was Macht und Dauer bewahren soll. Zu Füssen des Papstes behüten zwei schwarz und weisslich gefleckte Hunde die Lämmer, das Sinnbild der heils- und hülfsbedürftigen Gemeinde. Rechts vor den kirchlichen Herrschern sind mit dem höheren Clerus Mönche und Nonnen verschiedenster Orden versammelt, die meisten zu dreien in stillem Gespräch, die vordersten knieend, betend, in tiefer Versenkung; links auf des Kaisers Seite stehn, minder gruppirt, die Laien jeglichen Standes, Männer und Frauen, Alt und Jung; als Gegenbild der drüben Betenden knien und flehen Kranke und Krüppel. Vom Ende der Kirche an zieht sich nach links eine Felsenlandschaft, vor der nun in neuen Gruppen das Lehr- und Wehramt sich wirksam erweist; zunächst sinnbildlich als Kampf der Hunde gegen die Wölfe, welche die Heerde befallen, sodann direct als Predigt, Beichte und Absolution. Auch hier jedoch bleibt noch der Erzfeind thätig. Nicht alle folgen dem Priesterwort, viele — einige ungeberdig — wehren die Tröstung ab. Die Weltlust lockt sie, die oben auf einem Hügel mit Tanz, Spaziergang und Saitenspiel heiter ihr Wesen treibt. Nur ein kleinster Theil, von Sünde entlastet, wird von Ordensbrüdern gen Himmel geführt und zu den Heiligen eingelassen, die palmentragend empor zu dem thronenden Heiland und der ihn verehrenden Engelsschaar schauen.

Statt eines geschlossenen Hergangs entfaltet die Composition auch hier, obschon nicht in gleichem Grad allegorisch, nur einen allge-

meineren Grundgedanken in immer noch klaren, doch eng zusammengedrängten Gruppen; am volkreichsten rechts vor dem Papst und Kaiser, im Mitteltheil leerer, um Christus her in verklärteren Jugendformen. Die Bettler, die Lahmen, die Betenden, in Grübeln und Andacht Verlornen bestehen den Wettstreit mit Giotto's ergreifender Energie; die Sammlung, Anmuth, Rührung der Mädchen und Frauen, der Liebreiz der Engel ergänzen die Hoheit, die Kraft, den Tiefsinn der Männer, und wenn es Giotto's Meisterschaft bleibt, in wiederkehrend ähnlichem Typus der Physiognomien den Gegenkampf der verschiedensten Leidenschaft darzustellen, gelingt es hier umgekehrt, die Fülle vereinzelter Charaktere zum Ausdruck derselben Feierlichkeit in ruhigem Einklang zusammenzufassen. (Aquarellen von Ramboux in der Kupferstichsammlung zu Berlin.)

3. Andrea Orcagna.

Von florentinischer Seite giebt sich zu gleicher Zeit nur ein vorzüglicher Meister, Andrea di Cione dem Miteinfluss der sienesichen Richtung hin, und vereint auf der Grundlage Giotto's mit ihr auch Hauptvorzüge der damals bedeutendsten Bildhauerschule. Nach wahrscheinlich früher Verstümmelung seines ursprünglichen Beinamens Arcagnolo nennt ihn Vasari Andrea Orcagna. Er stammt aus einer in Florenz bekannten Künstlerfamilie. Doch weder sein Todes- noch sein Geburtsjahr ist genauer bekannt. Eine glaubhafte Urkunde lässt ihn um 1376 begraben sein, Vasari ihn 1389 als Sechziger sterben. So rückt die Geburt vielleicht bis 1320 hinunter. Sein Vater war schon als Goldschmied berühmt; der ältere Bruder Bernardo ein namhafter Maler. Andrea besuchte zunächst Andrea's Pisano Bildhauerwerkstatt und lernte später erst bei Bernardo mit Farbe und Pinsel umgehn. Zwei Künste zu üben genügte ihm nicht. Er bildete sich auch zum Baumeister aus, und liebte die Dichtkunst.

Das Studium Dante's, das ihm Vasari nachrühmt, bekunden bereits die frühen gemeinsam mit seinem Bruder vollendeten Wandgemälde in S. Maria Novella (Capella Strozzi): Weltgericht, Hölle und Paradies. Von welchem der Brüder die Compositionen erfunden sind, steht noch dahin. Die malerisch schwächste ist die des Inferno. Dante's Beschreibung des Höllentrichters liefert kein günstiges Bild; und dennoch, vom Acheron oben bis nieder zu Satan folgt ihr das Wandgemälde in architectonischer Durchschnittsansicht von Kreis zu Kreis so streng, dass wie bei Dante die Einzelgruppen entschädigen müssen. In ihnen zeigt hier Andrea bereits in Behandlung der nackten

Gestalten besonders, wie weit er als Maler die Wirkung der Form durch belebteren Ausdruck zu steigern wisse.

Im Paradies kommt ihm derselbe Vorzug mehr schon zu Statten. Die Composition befreit sich noch nicht von Gebundenheit. Oben Maria, Christus auf gothischem Thron von musicirenden Engeln kniend und stehend verehrt, darunter in Reihefolgen gedrängte Schaaren unzähliger Heiliger, unten dazwischen die Seliggesprochnen, — alles ist fest und symmetrisch geordnet, das Ganze aber in Schönheit, Klarheit und Anmuth der Form, im Ausdruck seelenfreudiger Andacht, in lebensvoller Charakterschildrung, Geberden, Gewandung und Faltenwurf dem Trefflichsten gleich, was spätere Zeiten in ähnlicher Richtung geleistet haben.

Denselben Styl bewahrt das jüngste Gericht an der Fensterwand.

Das Jahr der Entstehung bleibt ungewiss, doch möchte es kaum über 1350 hinausgehn. Denn muthmasslich bald darauf beginnt Andrea's grössere Arbeit im Campo santo. Der nächste Auftrag betrifft die Wiederholung des nämlichen Cyclus, die er zu neuer Erfindung benutzt. Die Hölle, noch einmal freilich der schwächere Theil, den Vasari deshalb nach Andrea's Entwurf von dem älteren Bruder ausführen lässt, behandelt Dante's Angaben malerisch dennoch bei weitem freier. Um Satan, der eisengepanzert als riesiger Ofen den Mittelpunkt bildet, gruppirt sich die vierfache Folge der Marterorte terassenförmig mit reicherer Verdeutlichung der Sünden und Strafen. Das Weltgericht schliesst sich ungetrennt an; in architectonischer Feierlichkeit grossartig wirksamer als in Florenz, doppelt ergreifend durch menschliche Züge. Heilige Strenge ist schon in Christi Richterzorn ausgeprägt, mit dem er den Sündern das Wundenmal aufdeckt, Mitgefühl in Maria's Milde, Ernst in den Nebenreihn der Apostel und Väter des alten Bundes. Gleiche Empfindung beseelt die Gruppe der unteren Engel. Zwei mit Posaunenruf wecken die Todten; ein dritter verhüllt vor dem furchtbaren Schauspiel sein Haupt. Denn unten ist schon die Sondrung der Seelen in vollem Gange. Die Freigesprochenen in ihrem Glück, die Verworfenen vor den nahen Flammen in Schreck und Verzweiflung drängen sich rechts und links zu dichten Schaaren; jene von Michael und dem Chor der Engel emporgeleitet, diese von Teufeln angefallen und fortgezerrt.

Die Gelegenheit, ein so reiches Gemälde auch durch Portraite von Zeitgenossen noch mehr zu beleben, liess sich Andrea schwerlich entgehn. In einem dritten später zerstörten Weltgericht in S. Croce, berichtet Vasari, seien als Sünder auch der Notar und der Richter

erkennbar, die gegen Andrea geklagt und entschieden hatten, ja der Gerichtsbote selbst, der ihn ausgepfändet.

Im Uebrigen wendet Andrea, was Ausführung angeht, den Werken in Pisa nicht mehr die bisherige Sorgfalt zu. Die Behandlung ist breiter und freier, doch nun, durch die Hand von Gehülfen vielleicht, auch theilweise roher.

Als Abschluss und künstlerisch ebensosehr als Spitze folgt diesem Weltgericht der Triumph des Todes. Der Grundgedanke des Ganzen betrifft jedoch nicht nur den furchtbaren Sieg jener Sichel, der Keiner entrinnt. Dass sie die Lebensmüden grausam verschont, die Lebensfreudigen am liebsten auswählt, dass Kaiser und Könige wie Bettler verwesen, ist durch die Hauptgruppen klar geschildert. Doch gleichmässig auch, dass offene Gräber und Todtengerippe den Lebenden mehr als nur Ekel erregen müssen. Der Tod erwecke zum Seelengericht der Verdammniss, Läuterung, Seligkeit, so dass auch hienieden nur Heiligung den Lebensfrieden gewährleisten könne. Vasari's Bezeichnung als „un giudicio universale", älterer Rechnungsbelege als Purgatorio erweitern in diesem Sinn die Enge der neueren Benennung. Des Todes immerdar eingedenk sein, heisst schon auf Erden die Läuterung beginnen, und auf das letzte Gericht deutet Andrea selber.

Ein steiler, gelblicher Felsen theilt das Bild in zwei gleiche Hälften. Wie bald darauf Boccaccio im Dekamerone den Freundeskreis sich, der Pest entflohen, in blühenden Gärten an heiteren Geschichten ergötzen lässt, lauscht links hier vor einem Orangenhain auf gemustertem Teppich sitzend, Signor Castruccio, der Herr von Lucca, hoffärtigen Sinnes, der Lautenschlägerin neben ihm und dem ernsthaften Geiger, der vor ihr steht; ein vornehmes jüngeres Liebespaar — zwei Amoretten mit Fackeln bezeugen's — horcht ebenfalls an Castruccio's Seite den schmeichelnden Tönen; sie lächelnd, er sehnsuchtsvoll, indess sich dahinter zwei Frauenpaare lustwandelnd besprechen. Alle harmlos und unbesorgt. Und doch in gegittertem Drahtgewand saust schon mit flatternden Haaren, Fledermausflügeln und Krallenfüssen, die Sense schwingend, der Tod heran. Die tückische Würgerin hat die Bettler vor dem mittleren Felsen, die greisen Krüppel und Kranken, mit welch erschütterndem Flehn sie sitzend, stehend, gebeugten Knies die dürren Arme ihr nachstrecken — nicht erhört. Zu ihren Füssen liegt statt der Todesbegierigen ein Leichenhaufen von Mönchen, Nonnen, Fürsten, Kriegern, Gerechten und Ungerechten, wirr durcheinander, reif zum Richterspruch, der bereits anhebt. Ein lieb-

blicher Engel befreit nur die Seele des Dominicaners. Auf andere stürzen sich Teufel in graunhafter Drachenform. Oben erst fliegen die Himmelsboten zum Kampf herbei, entreissen die Beute und tragen in liebreichem Arm die Gerechten aufwärts.

Die rechte Hälfte ergänzt die linke als Gegenbild. Im Hintergrunde ein Kegel der Hölle, in deren auflodernde Flamme zwei Teufel köpflings die Sünder werfen. Davor ein geplattetes Felsgebirg mit sorglos hingelagerten Hirschen, kletternden Eichhörnchen, Papagei, Haase und Taube; dazwischen die stille Einsiedlerclause; am Thor ein Greis den Gefährten betrachtend, der hingehockt andächtig liest, höher ein dritter, im Melken der knieenden Hirschkuh begriffen, ein vierter, der zuschaut. Ueberall Ruhe und nicht mehr im Leben und Tod zu trübender Frieden. Anders unten am Fuss der Felsen. Der h. Macarius, der Eremit, ist die Treppe herab zu den offenen Gräbern gelangt, in denen drei Könige, einer schon als Gerippe, modern. Solch eines Anblicks nicht gewärtig, ist unterdess auch ein reicher Zug vornehmer Jäger herangeritten. Warnend weist der Heilige auf die Gräber. Die Hunde kläffen, die Rosse spitzen die Ohren, wenden den Kopf, eines nur streckt schnuppernd den Hals hernieder, die vordersten Reiter aber, Andrea Uguccione, der Aretiner, besonders — so ernst betrüblich und fromm sie drein schaun — wahren vorweg die Nasen mehr als das Seelenheil, an das die Verwesung mahnen soll. Die Hoffahrt der Grossen lernt wenig vom Leben. Ob viel vom Tode, bleibt zweifelhaft.

Die Weite und Sinnbildlichkeit des Ganzen deutet noch einmal auf Nachwirkung Dante's; die breite Entfaltung des Grundgedankens ohne entscheidende Hauptfiguren und Nebengruppen, die schlanken Formen, der Reiz der Engel, die Anmuth der Frauen, die vornehme Würde hauptsächlich in diesem Bilde auf Siena; der scharfe Ausdruck, die Energie der Geberde, die häufig unsichre Stellung der Füsse, die Felsenlandschaft auf Giotto's Vorbild; die treffliche Zeichnung im übrigen auf den Bildhauerzögling. Die Eigenheit aber, in welcher Orcagna so vielfache Einflüsse einigt, lehrt mehr noch den Sieg seiner individuellen Meisterschaft schätzen.

Von 1355 ab bevorzugt er nicht mehr die Malerei. Er wird überwiegend als Architect und Bildhauer thätig; zunächst in Florenz als Obermeister von Orsanmichele, zwei Jahre später am Dom von Orvieto und anderwärts. Nur nebenber noch, scheint es, malt er kleinere Altarwerke. In Orsanmichele selber als Bildschmuck des von ihm erfundenen Tabernakels die Jungfrau; in S. Maria Novella den thronenden Christus, welcher von Heiligen begleitet, an Petrus den

Himmelsschlüssel, an Thomas von Aquino das Buch übergiebt. (Capella Strozzi. Anno Domini MCCCLVII. Andreas Cionis de Florentia me pinxit.) Ein dritter Altar in S. Pietro maggiore fällt muthmasslich früher. Die Haupttafel mit der Krönung Maria's, vereinzelte Giebelfelder und die Predelle bewahrt die Nationalgalerie zu London.

II. Toscanische Schüler und Nachfolger Giotto's.

Neben und vor Orcagna bilden die nächsten ursprünglichen Schüler Giotto's den Typus des Meisters ganz ohne fremdere Einwirkung fort. Buonamico Buffalmacco gehört noch nicht näher zu ihrem Kreise. Den neuerdings angezweifelten Ruhm seines Namens verdankt er wohl überhaupt mehr den Spässen, welche Boccaccio und Sacchetti von ihm berichten, als den Werken, welche Vasari ihm zutheilt. Einige Scenen der Leidensgeschichte in Campo santo, die man ihm beilegen möchte, sind nicht ohne Züge derberer Kraft, durch Giotto jedoch nur von aussen beeinflusst.

Auch Stefano, den Vasari als Giotto's Schüler über den Meister stellt, hat ausser der wenig rühmenswerthen Madonna in Campo santo sichere Arbeiten nicht hinterlassen. Dem Beinamen „Scimia della natura“ zufolge, dessen Landino im Commentar zum Dante erwähnt, mag Stefano, was Naturwahrheit angeht, weiter bereits als der stylvolle Giotto gegangen sein.

Der um so treuere und ebensosehr für die Weiterentfaltung erfolgreichste Zögling, Gehülfe und Nachfolger war erst Taddeo Gaddi. Ihn hatte Giotto, selber noch jung, persönlich schon aus der Taufe gehoben, (1300) und bis zum Tode bei sich behalten, so dass Taddeo am fähigsten wurde, den Hingeschiednen fast dreissig Jahr lang als Maler und Baumeister zu ersetzen. Schon 1333 stellte Taddeo, heisst es, die alte vom Arno zerstörte Brücke her, und wurde kurz noch bevor er starb zu einer Arbeit beim Dombau berufen. (1366.)

Grössere Wandgemälde scheint er erst spät übernommen zu haben. Kleine Altärchen früher. Mit allgemeineren Grundgedanken, für welche die Einzelscenen als deutbare Beispiele dienen sollen, befasst er sich wenig. Auch Allegorien sind nicht sein Feld. Er hält sich am liebsten an die Berichte der h. Schrift und die Tradition der Legendengeschichte, und sondert wie Giotto die Vorgänge streng. Für den Ausdruck heftiger Leidenschaften reicht sein Talent nicht selbständig hin. Er entlehnt ihn nöthigen Falls dem Vorbilde Giotto's, an dessen Wucht und Erfindungskraft er in keiner Beziehung heranreicht. Stillere Situationen mit Zügen des heimischen Lebens einfach doch anmuthig

zu beleben, die Schärfen zu mildern, in genauerem Detail auf dem gebahnten Weg vorwärts zu gehn, wird Taddeo's liebenswürdiger Schulberuf.

Bleibt er in sinnreicher Composition und in Zeichnung zurück, gruppirt er magrer, vereinzelnder, ohne Entgegenstellen zu desto belebterem Zusammenhalt, so versteht er statt dessen die Köpfe der schlanken Mädchen, Engel und Frauen gefälliger zu formen. Die Augen stehn nicht so dicht bei einander, das Kinn wird runder, die Wange voller. Am meisten aber bewährt er sich als vorgeschrittener Maler. Der jedesmal das Ganze verbindende Grundton ist gleichmässig tiefer als Giotto's; aus diesem Ernst entfaltet sich auf dem Goldgrunde aber bei voller Kraft des directen Roth und Blau in leise gedämpftem Leuchten ein Reiz bescheidenen Nüancenspiels, durch welchen Taddeo für seine Zeit als feinerer Colorist hervorragt. Das Düstre, die „sehr schweren Schatten im Fleisch“, die Schnaase ihm beimisst, das zähere Bindemittel, mit welchem Rumohr ihn die kleineren Bilder ausführen lässt, beruhen auf Irrthum. Der Farbenschmelz, im Nackten selbst ohne Stricheln, lässt Giotto's Färbung weit hinter sich.

Das frühste durch Inschrift beglaubigte Werk schon, der Flügelaltar von 1334, stellt diese Vorzüge hell in's Licht. (Galerie d. K. Mus. zu Berlin. Abth. III. No. 1080. Anno domini MCCCXXXIV mensis Septembris Tadeus me fecit.) Die thronende Jungfrau der Mitteltafel, das Kind, das die Wange der Mutter streichelt, sind nicht der gelungenste Theil. Die zwölf Apostel dagegen, rings auf dem schmalen Rand in Halbfigürchen übereinander, und unten stehend ein Bischof hier, und der Täufer drüben, — halten in Stellung, belebten Geberden und Physiognomien, vor allem in trefflichem Faltenwurf den Vergleich mit Giotto genügend aus.

Die Kreuzigung auf dem linken Flügel bleibt wieder ärmlich in Composition, der Körper Christi sehr lang gestreckt und gering modellirt; die trauernde Mutter rechts eher verdriesslich als schmerzreich, Johannes von mehr bezwecktem als wahrem Ausdruck tiefrer Bewegung, und nur Magdalena, die niedergesunken das Kreuz umfasst, voll wirklicher Inbrunst und lauter Klage.

Gefälliger und ernst zugleich ist die Geburt auf dem rechten Flügel; unter dem Hüttendach Ochs und Esel, freundliche Engel zu beiden Seiten in stiller Verehrung, im Mittelgrund einsam auf felsigem Boden die Mutter den Neugeborenen säugend, davor der sitzende greise Joseph in starrem Sinnen, neben zwei Hirten mit Schafen und Ziegen; die Färbung aber auf allen Tafeln in Gelb und Purpur, Zinnober und

Hellgrau, Weissroth und Violett von gleicher Milde und lieblichem Einklang.

Ein drei Jahr späterer Altar des Klosters del Sasso in Casentino, jetzt im Nationalmuseum zu London, mit leider nur halb erhaltener Inschrift (...... XXXVII) vermehrt den ähnlichen Vorzug durch theilweis belebtere Gruppirung. Die Flügel zeigen nur Einzelgestalten, Petrus und Paulus, Gott Vater, die Jungfrau; das Mittelbild und die Predelle Scenen aus der Geschichte des Täufers.

Auch die grösseren Wandgemälde in S. Croce (Capella Baroncelli) verfolgen in Schildrung des Lebens Maria's die ähnliche Bahn. Im Unterschiede von Giotto's Bestimmtheit behält die Charakteristik noch etwas unkräftig Stumpfres. Wie herzlich jedoch umarmt die h. Anna den Heimgekehrten. Bei der Geburt wäscht sich die Wöchnerin im Bett die Hände; vorn auf der Bank liebkosen zwei Frauen das eben gebadete Kind, eine dritte lockt es, als könnte es schon folgen, in ihre Arme. Reicher noch ausgestattet ist die Vermählung, und für die Erscheinung des Engels unter den Hirten versucht Taddeo sogar eine Andeutung dämmriger Mondscheinbeleuchtung.

Dieselbe Richtung verpflanzt er auf seinen Sohn und Schüler Agnolo Gaddi, der ihn um dreissig Jahr überlebte, und da er bejahrt, wie es heisst, verschied (1396), zwischen 1330—1340 geboren sein kann.

In Agnolo's frühesten Wandmalereien des Chors von S. Croce, den Thaten des Kaisers Constantin und der h. Helena, zeigt sich der Einfluss des Vaters sachgemäss günstiger in den Begebenheiten der Kreuzesfindung als in den Kriegsvorgängen. Helena selber, ihr Frauengefolge gewinnt einen Grad der Anmuth und Formenschönheit, dessen sich die bisherige Schule noch nicht hatte rühmen dürfen. — Den späteren Werken ertheilt Vasari geringes Lob. Der in Reichthum grossgezogene Meister sei bald nach gutem Anlauf in Nachlässigkeit verfallen. Vasari irrt. Die Lünette über der Eingangsthür von S. Spirito, das Tafelbild aus S. Pancrazio in den Uffizien, Maria von Heiligen umringt, berichtigen diess Urtheil, das vollständig dann durch Agnolo's Hauptarbeit im Dom von Prato beseitigt wird. Hier gilt es noch einmal das Leben der Jungfrau. In den Ereignissen bis zu dem Tode benutzt Agnolo zu grossem Theil die Compositionen des Vaters, doch mit Bereichrung und neu empfunden. Selbständig eigenes Schaffen erfordert die weitere Legende vom Gürtel, nach welcher Maria zum Himmel fahrend diess Zeichen der Reinheit dem h. Thomas zurückliess. Um äussre Umgebung bemüht sich Agnolo in diesen Gemälden so wenig als in den übrigen. Die Landschaft bilden noch immer die

üblichen starren Felsen und steifen Bäume. Die Architectur jedoch bildet er wie Taddeo genauer aus, die Zahl der Nebenpersonen wächst, und wie er bei näherem Anschluss an heimische Sitten den individuellen Herzenserguss und Ausdruck vorwalten lässt, lichtet er auch die tiefere Färbung des Vaters zu lieblicher Helle.

Mit minderer Begabung doch gleicher Treue hält neben Agnolo ein älterer Schüler Jacobo di Casentini den Einfluss Taddeo's fest, mit grösserem Erfolg Giovanni da Melano, den neuerdings erst Rumohr, vielleicht sogar über Gebühr, zu Ehren gebracht hat. Sein Tafelbild in der Akademie zu Florenz, die Klage Maria's und Magdalena's, welche den Leichnam Christi stützen (Jo Giovanni da Melano depinci questa tavola in MCCCLXV.), ein Altar des Klosters der Ognisanti mit paarweisen Heiligen und den Aposteln auf der Predelle, endlich das Leben der Jungfrau zu Assisi setzen ihn in genauerem Studium der Körperform über Taddeo, in Anmuth der weiblichen Physiognomien und zartem Ausdruck neben Agnolo, dem er nur weniger in Mitaufnahme von Lebensbezügen der Gegenwart gleichkommt. Die grösseren Compositionen aus der Geschichte Maria's ähneln theils denen Taddeo's, theils neben eigenen gehn sie, die Darbringung und die Flucht z. B. auf Giotto's ältere Motive zurück, wogegen die strichelnde Ausführung wieder sich mehr der feinen Behandlung des Simon von Siena zukehrt.

2) Ein wichtiger Hauptpunkt aber geht dieser gesammten Gruppe ab. Bessere unmittelbare Schüler folgen naturgemäss in den meisten Fällen der Endrichtung ihres Meisters. Hat sich nun Giotto selber bereits in stetem Fortschritt bemüht, die frühere Schärfe allmälig zu mildern, so wird es aus diesem Grund schon erklärlich, dass Taddeo sowohl, als auch in wachsendem Grade die Schüler Taddeo's dem Anmuthsvolleren zugeneigt sind, das zwar das Ferne und Heilige gefällig dem Täglichen näher rückt, für diesen halb weiblichen Vorzug jedoch die männliche Tiefe, den strengeren Ernst, die Entschiedenheit energischer Charakteristik aufgiebt. Die florentinische Schule Giotto's wäre verhältnissmässig nach dieser Seite hinter Orcagna und einem Theil sienesischer Meister zurückgeblieben, hätte sie nicht in demselben Maasse Talente entwickelt, kräftig genug, auch auf diesem Kunstwege Giotto's Vorbilde nachzufolgen.

Der nächste, der wenn auch nicht einseitig hiezu den Trieb empfand, war Giottino, muthmasslich Stefano's Sohn (p. 305), wie einige wollen Tommaso, wie andere behaupten, auf Giotto's Namen getauft, und erst zur Unterscheidung von diesem Giottino genannt.

Als Geburtsjahr giebt der um Zahlen selten verlegene Vasari 1324 an, als frühes Todesjahr 1356, und färbt nun unter der Hand die Lebensgeschichte zum Gegenbilde Agnolo's Gaddi. Wenn dieser durch Reichthum sorglos auch in der Kunst geworden, schildert er umgekehrt Giottino als Freund melancholischer Einsamkeit, fleissig und kunstergeben, nach Ruhm allein und nicht nach Gewinn begierig, und nie auf behagliche Ruhe bedacht. So sei er denn jung an der Schwindsucht gestorben. Die Grabschrift, welche Vasari anführt, beklagt allerdings den „ante diem" erfolgten Tod, die Richtigkeit jener Jahreszahlen bedarf jedoch näherer Prüfung.

Genauere Formenkenntniss verdankt Giottino zum Theil vielleicht seinem Vater, die grössere Freiheit gelungener Bewegung und Stellung, den mannigfaltigen Fleischton, den reicheren Farbenwechsel und vollen Einklang dem eigenen Studium, die feinere Behandlung des Faltenwurfs, des Bart- und Haupthaars eignem Fleiss. In festem Zusammenhalt aber belebter Gruppirung, in breiteren Massen gesammelten Lichts, directem Ausdruck bleibt Giotto seine hauptsächliche Stütze. Von den höchst zahlreichen Werken, die ihn Vasari in doch kaum sechzehnjähriger Laufbahn ausführen lässt, sind wenige übrig. Als wichtigste die Thaten Sylvester's und anderer Heiligen in der Capelle Bardi von S. Croce. Sie geben die Wunder als Wunder, die Spannung, den Zweifel, die Zuversicht des Volkes treffend in Giotto's Weise. Selbständiger erfunden erscheint das Gedenkbild über dem Grabe des tapfern Bettino de' Bardi; ein gleichsam vereinzeltes Weltgericht: über dem starren Felsthal in Wolken Christus mit zwei zur Auferstehung rufenden Engeln; unten der Kriegsheld in voller Rüstung zu tiefem Gebet neben dem Grabe auf's Knie gesunken; das Ganze von einfachstem Ernst, und ernster noch gegenüber die Grablegung so sehr in Giotto's Styl, dass man sie diesem beigelegt hat.

Doch auch im Ausdruck sanfterer Empfindung weiss er dem Meister nachzukommen. Als Beispiel hat sich im Bogen über der Orgel der Unterkirche des h. Franz zu Assisi die Krönung der Jungfrau erhalten. Die Anmuth der Frauen, die Farbenwahl, die zarte Behandlung lassen nach dem rhetorischen Ausspruch Vasari's erkennen, Giottino habe alle bisherigen Maler erreicht. Und mehr noch rühmt er die Klage über den Leichnam, ein Tafelbild aus S. Remigio in den Uffizien. Der herbe Schmerz, den Giotto in Augenbrauen, in Mund und Wange ergreifend in höchster Schärfe bezeichnet, verringert als stillere Trauer hier nicht die Schönheit; ob bei sonstiger Abweichung in völlig genügendem Maass, um die Vermuthung Rumohr's zu be-

gründen, nach welcher diess feinere Bild dem fast hundert Jahr jüngeren Piero Chelini zukommen soll, ist noch erst festzustellen.

Jedenfalls folgt ein anderer Meister, Nicolao di Piero, der Sohn des Piero Cierini, Giotto's Richtung auf unabgeschwächten Ausdruck strenger als Giottino.

Für reinere Form nicht ohne Begabung sagt dennoch nach Seiten erhöhten Pathos und einfacher Grösse gerade ihm der ursprüngliche Typus Giotto's am meisten zu. So war es wohl kaum nur Zufall, dass Nicolo, statt wiederholt das erfreulich Milde im Leben der Jungfrau hervorzuheben, im Gegensatz der Schule Taddeo's die Leidensgeschichte zu steigender Wirkung darstellen lernte. Auch ihm, wie Giotto, gelingen jedoch die mittleren Stadien weniger als die Kreuzigung, Auferstehung und Himmelfahrt. Und selbst für diese dehnt sich sein Kreis des Ausdrucks nicht wesentlich aus, obschon er die Compositionen gern durch Nebenpersonen bereichert und als Umgebung Felsenkegel und Bauwerk häuft.

Als wahrscheinlich frühere Werke gehn weder die Hauptscenen der Passion in der Sakristei von S. Croce, noch im Capitelsaale von S. Francesco zu Prato die Kreuzigung und die Vorgänge aus des h. Antonius und h. Matthäus Leben über den Durchschnittswerth besserer Schülerarbeiten hinaus. Den Höhepunkt erreicht er erst in der Passion des Capitelsaals von S. Francesco zu Pisa von 1392, die er zum erstenmal nun auch der Haltbarkeit wegen auf nassen Kalk malt. Die lebensgrossen Figuren verstärken den Nachdruck. Empfindung, wo Schmerz und inniges Mitgefühl zu schildern, Hoheit, wo Christi Sieg zu verherrlichen ist, Gewandung und Farbenkraft zeigen, was Nicolo nun auch aus eigenen Mitteln vermag. Die Himmelfahrt schliesst die gesammte Folge als Meisterwerk einfacher Feierlichkeit und dennoch belebter Gruppirung. Auf Wolken von Engelsglorien umringt, steht oben Christus in faltigem Mantel mit Scepter, Krone und Siegesfahne, mächtigen Körpers, das Antlitz streng und verklärt zugleich. Unten am Fuss eines Felsenkegels im Vorgrund symmetrisch je vier Apostel, im Mittelgrund rechts vom Hügel noch drei; links Jünger und Frauen, vom Glanz geblendet, in Ehrfurcht und sehnsuchtsvollem Emporschaun; zu beiden Seiten ein Engel im Diakonengewand.

Von Tafelgemälden hat sich nur in der Akademie zu Florenz ein Altarwerk erhalten, das Nicolo gemeinschaftlich mit Lorenzo di Nicolo und Spinello Aretino 1401 für S. Felicita soll beendet haben.

Wie lange er noch im neuen Jahrhundert gelebt, und ob er betagt gestorben, ist unbekannt.

Als wenig jüngerer Zeitgenosse reiht sich in ähnlicher Richtung, von obiger Mitarbeit abgesehn, der vielbelobte zum Theil auch verkannte Spinello an, der in Arezzo als Sohn eines aus Florenz vertriebenen Ghibellinen geboren, schon früh, wie Vasari berichtet, mit Jacopo da Casentino Freundschaft schloss. So nah er durch Jacopo's Unterricht aber der Schule Tadddeo's getreten sein mochte, Giotto's und anderer Schüler Werke gewannen, scheint es, für seine Bildung das Uebergewicht. Er kräftigt an ihnen den eigenen Blick für männlich schärfere Charakteristik, für leicht überschauliche Anordung, und lernt nach Kräften sich mannigfach in der Darstellung der verschiedensten Gegenstände und Ausdrucksweisen geschickt bewegen. Doch sieht er nur selten mit eigenen Augen. Die Schätze, die Giotto erworben, die Schule vermehrt hat, benutzt er als Erbe, der sich um frisches Erfinden und tieferes Begründen nicht mehr zu bemühen braucht. Für die beliebtesten Vorgänge ist das Nöthige längst ersonnen und durchgebildet. Selbst neue Aufgaben lassen sich herkömmlich lösen. Umsichtige Verwerthung genügt, und hiefür bleibt er der rechte Mann. Er wechselt in Sorgfalt und Flüchtigkeit; die derbere Wahrheit aber, der fassliche Ausdruck, die steigend sichere Zeichnung und kräftige wenn auch oft bunte Färbung, gehn nicht verloren. So kann er der fruchtbarste Meister der Schule werden, doch statt ihr Gipfel freilich nur ihr letzter tüchtiger Endpunkt sein.

Die Lebensgeschichte Spinello's hat nach Gewohnheit Vasari verwirrt. Die frühe Geburt um 1308, die Künstlerlaufbahn von 1332—1400, der Tod als zweiundneunzigjähriger Greis gleich nach dem berühmtesten Hauptwerk (1401), beruhen auf Irrthum. Urkundlich schloss Spinello den Contract für einen umfassenden Auftrag zu Siena 1408 gewiss noch in voller Arbeitskraft ab. Die Geburt fällt wahrscheinlich erst zwischen 1330—40. Wie hätte ihm sonst ein immer doch älterer Schüler Taddeo's den ersten Unterricht geben können. Der Tod ist kaum früher als 1410 zu setzen. Die irgend sicheren Werke gehören dem letzten Drittel des alten und ersten Jahrzehnt des neuen Jahrhunderts.

Zu früheren Tafelbildern lässt sich vielleicht der sorgsamen Ausführung wegen das allerdings nicht beglaubigte Abendmahl im Berliner Museum zählen. (Abth. III, Nr. 1108.) Der Gesammtcomposition wie den Charakteren liegt ohne Zweifel das fälschlich dem Giotto zugeschriebene Abendmahl im Refectorium von S. Croce zu Grunde. (Stich von Ruschweyh.) Doch weicht Spinello schon in der äusseren Umgebung auffällig ab; der Tisch steht in einer als Architectur sehr fleissig behandelten schmalen nach vorn hin offenen Halle. Die

Physiognomien sind weniger von tiefem als von kräftigem Ausdruck, Geberden und Haltung, Gewandung, Faltenwurf reiflich durchdacht, die reiche Färbung so fein nicht als die des Taddeo, doch ihr verwandt, der Fleischton heller.

Von grösseren Wandbildern ragt die Geschichte des h. Benedict in der Sakristei von S. Miniato del Monte bei Florenz, der flüchtigen Malweise ohnerachtet, durch die verständige Einsicht hervor, mit der Spinello die Hauptvorgänge belebt. Durch gleich bedeutsame Charakteristik veranschaulicht er im Campo santo das Leben der Heiligen Ephesus und Politus in so gelungener Art, dass diese Arbeit Vasari bereits, was Malerei und Erfindung betreffe, als die vorzüglichste rühmt (1392). Die Passion in S. Maria Novella, muthmasslich 1405 beendigt, reiht sich den besseren Werken ebenfalls an. Zur Spitze erhebt sich sodann der reichere Cyclus, welchen Spinello verhältnissmässig in kurzer Zeit mit Beihülfe seines Sohnes Parro im Saale der Prioren zu Siena zu Stande bringt. Hier gilt es, der heiligen Geschichte gegenüber, den Zeitgenossen die wichtigsten früheren kirchlichen und politischen Kämpfe Italiens eindringlich wieder vor Augen zu stellen; die Streitigkeiten des Papsts Alexander und Barbarossa's, die Seeschlacht der Kaiserlichen und Venetianer und andere Ereignisse mehr.

Das wahrscheinlich letzte religiöse Hauptwerk in S. Maria degli Angioli zu Arezzo, der Sturz der Engel, welche in Teufel verwandelt zur Erde fallen, ist leider zerstört. Mit diesem Bilde verknüpft Vasari den Tod Spinello's. Er habe den Lucifer in solcher Missgestalt dargestellt, dass ihm der Teufel im Traum mit der Frage erschienen sei, wo er ihn denn so hässlich gesehn, und weshalb er an ihm solche Schmach verübt. Da hätte Spinello, nach diesem Schrecken stumpfsinnig aufgewacht, nur wenige Stunden noch leben können.

3. Den beiden obigen Gruppen der Schüler und Nachfolger Giotto's gesellt sich seit Mitte desselben Jahrhunderts noch eine dritte zumeist toscanischer Meister bei, die nicht erweisbar aus florentinischer Bildung hervorgehn, doch sichtlich dem Vorbild der Giotto'schen Schule folgen.

Zu nächsten Arbeiten dieser Art ist zu Neapel an dem Gewölbe der kleinen Kirche S. Maria dell' Incoronata der Cyclus der Sakramente zu rechnen. Noch Burkhardt und Kugler loben denselben als eigenhändiges Hauptwerk Giotto's. Die Stiftung und Bauzeit der Kirche aber und damit in Einklang die Hochzeit der Königin Johanna und Ludwig's von Tarent (1347), durch welche das Sakrament der

Ehe veranschaulicht wird, die schlankeren Formen, die Physiognomien, die Tracht und sonstige Abweichungen deuten auf einen späteren Meister. Als Allegorie ist nur die christliche Kirche behandelt, die zweien Königen des Anjou'schen Hauses den Kelch darbietet. Die Sakramente beleben sich wohlgelungen zu jedesmal entsprechend bedeutsamer Handlung; prunkreich die Priesterweihe, ernster die Beichte, empfindungsvoller die letzte Oelung; die Ehe heiter: vorn ein Reigen zum Geigenspiel, dann die Trauung Johanna's, links ihr Gefolge, anmuthige Fräulein, rechts das kleinere des Fürsten nebst wackeren Posaunenbläsern, dahinter ein Teppich mit Lilien, oben zwei Engel. Das Ganze ergiebt sich als Werk eines Meisters, der eher der Richtung Taddeo's als Giotto's ursprünglichem Typus nachgeht. (Schultz, Denkm. in Unteritalien. Taf. LXXVI.)

Der wichtigste Sammelplatz wird im weiteren Verlauf jedoch vornehmlich Pisa, wo nunmehr der Bilderausschmuck des Campo santo aus städtischen Mitteln bestritten wird (1370—1390). Eine für diesen Zweck verwendbare Malerschule fand sich in Pisa selber nicht vor. Die Anfänge Giunta's hatten sich wenig entfaltet; die Bildhauerschule, im vorigen Jahrhundert hoch berühmt, war schon nach Florenz und Siena übergesiedelt. So kommt denn auch der einzige namhafte Maler Francesco Traini zu grösserem Ruf nur durch Anschluss an Giotto. Auch er jedoch, scheint es, erhält für das Campo santo keine Bestellung. Zwei noch vorhandene Tafeln im Kloster S. Catarina fallen früher (1344—1355). Die eine feiert den Stifter des Ordens, das andre, mehr sinnbildlich trocken als malerisch, den h. Thomas von Aquino.

Auswärtige Kräfte müssen den Mangel ersetzen; zum Theil die besten, zum Theil geringre. Doch diese grade vollenden die Folge von Wandgemälden, die muthmasslich schon zu Vasari's Zeit die Namen Giotto's, Buffalmacco's und Simon's von Siena trugen.

Vorweg die Geschichte Hiob's. Man schreibt sie jetzt einem sonst wenig bekannten Francesco von Volterra zu, der sie, sei es nach eigner Erfindung oder als Herstellung halb schon verdorbener älterer Bilder, um 1371 begonnen habe. Die Formen sind schlank, die Verhältnisse richtig, die Trachten der späten Entstehung gemäss, Thiere ziemlich naturgetreu, Gebäude und Landschaften sorgsam behandelt, die Compositionen einfacher Scenen schlicht, festlich heitre nicht ohne Anmuth, figurenreicher noch immer klar.

Sodann das Leben des H. Rainer, das nicht Andrea Orcagna schon, wie Vasari meint, sondern erst nach Orcagna's Tode (1377) ein andrer Andrea da Firenze handwerksmässig und tüchtig begann,

mit höherer Gabe für Form und Ausdruck dagegen Antonio Veneziano zu Ende führte.

Zuletzt die fälschlich dem Buffalmacco zugeschriebene Genesis, von der Weltschöpfung bis zum Dankopfer Noah's. Für sie wird ein von der Giotto'schen Schultradition minder beeinflusster Meister gerufen: Pietro di Puccio aus Orvieto (1390). Er characterisirt nicht so fest als seine toscanischen Nebenbuhler, und zeigt besonders für nackte Formen geringeres Verständniss, vergütet die Mängel aber durch unbefangen lebendige Motive und treffliche Färbung.

Auch Florenz besitzt nicht unerhebliche Schulgemälde, deren Meister jedoch bisher unermittelt geblieben sind. Im Refectorium von S. Croce z. B. das Abendmahl nebst dem Kreuzesbaum und der Geschichte des h. Franciscus und h. Ludwig; Gemälde, die sämmtlich Giotto gemalt haben soll, während sie doch in Tüchtigkeit, Ernst und Gefühl für Hoheit nur etwa dem späteren Nicolaus Petri gleichen; wogegen die feineren aus der Geschichte Maria's und Magdalena's wieder an Stelle Taddeo's, dem sie Vasari zuweist, vielleicht seinem Sohn Agnolo, und eher noch einem Schüler desselben zukommen können. Aehnlich verhält es sich mit der Passion der Capelle der Spanier, als deren Meister Vasari den Simon Martini angiebt, und mit den Deckengemälden, für welche Taddeo Gaddi als Urheber gilt.

III. Entwicklung der Malerei in den übrigen Theilen Italiens.

Auf diesen immer noch engen Kreis toscanischer Schulen ist Giotto's Einfluss nicht einzuschränken. Fast überall, wo er auf seiner Wandrung durch ganz Italien sich flüchtig hier, dort dauernder aufhält und thätig ist, hinterlässt er ein Vorbild, das wenn auch meist erst nach seinem Tode an Ort und Stelle Talente erweckt, die ohne den gleichen Anstoss den neuen Weg nicht hätten selbständig suchen können. Auch sie deshalb bleiben an Giotto gebunden; doch nicht durch längere Schultradition, und als Ersatz mit Einwirkung heimischer Elemente. Im Ganzen erscheint zwar in keinem Lande der Boden so günstig als in Toscana, in keiner Stadt das Leben so reich als in Florenz. Die innre und äussre Verschiedenheit des jedesmal anderen Stamms und Locals ertheilt der Entwicklung aber erneute Bewegung. Sie hält nicht nur für die Gegenwart schon jene Einförmigkeit ermattender Wiederholung fern, in welche trotz grossentheils höherer Begabung Giotto's Schule bei gleicher Bildung aus gleicher Quelle geräth, sie bereitet mehr noch der Folgezeit den mannigfaltigen Fortschritt vor.

1. Der Süden benutzt diesen Vortheil wenig (p. 271). So lang dort Giotto und andere malen, Keiner erzieht sich an Ort und Stelle Schüler und Nebenbuhler. Die trefflichen Miniaturen im Manuscript des Brittischen Museum, das König Robert († 1343) besessen hatte, kann für Neapel so wenig das Gegentheil darthun, als der Pariser Codex der Stiftung des Ordens vom h. Geist für Sicilien. Das Erstre trägt so sehr den Typus der älteren Giotto'schen Schule, dass nur ein toscanischer näherer Gehülfe der Urheber sein kann. Mehr noch weist der französische Codex den sicilianischen Ursprung zurück. Die heimischen Meister vermögen, scheint es, weder den Uebergang zur jetzigen Periode aus eigener Kraft zu finden, noch reicht ihr Verständniss und Volksthum hin, den toscanischen Umschwung für ihre Nation erfolgreicher auszubeuten. Selbst die bekanntere Tafel des Nicolaus Tommaso del Flore (A. D. MCCCXXI) mit der Figur des greisen Abtes Antonio zwischen verehrenden Engeln ist nicht von Belang, und der Name anderer Meister in vielen Fällen unzweifelhaft nur für eifersüchtige Vaterlandsfreunde. —

Im Kirchenstaate ergeht es den Römern ähnlich. Zu weit verbreitetem Ruf als Freskomaler und Musaist gelangt nur Pietro Cavallini, der nach Vasari's Bericht um 1300 bereits in Rom mit Giotto gearbeitet hatte, dann 1308 in Neapel angestellt war, und nach Beschäftigung zu Assisi, Florenz und sonstigen Städten, durch Kunst und Frömmigkeit gleich berühmt, zu Rom im fünfundachtzigsten Jahre gestorben sein soll. (1280—1365?) Was von ihm erhalten ist, bestätigt im Ganzen Vasari's Urtheil, „es habe dem Meister gefallen, die griechische Art mit Giotto's Malweise zu vermischen". Die ältere Grundlage giebt er nicht auf, doch sucht sie in Zeichnung und Charakteristik nach Giotto's Vorbilde zu beleben. Auf Ersteres deutet die einfache Composition und der schwächere Ausdruck der Mosaiken mit der Geschichte der Jungfrau in S. Maria zu Trastevere; Letzteres zeigt zu Assisi die Kreuzigung in der Unterkirche von S. Francesco; durch reichre Figurenfülle die Gruppe der Mutter und klagenden Frauen, durch heftige Geberden am sichtlichsten oben der weinende Engel. Eine Verkündigung in S. Marco zu Florenz ist übermalt.

Römische Nachfolger fand Cavallini nicht. Einzelne Werke im näheren Umkreis von Rom, wie das jüngste Gericht von S. Maria zu Toscanella, gehören directeren Schülern Giotto's. In weitem Umfang zeichnen sich die Decken- und Wandgemälde des unteren Sacro speco von S. Scolastica bei Subiaco aus. Das Gewölbe beginnt mit Gott Vater zwischen den neunfachen Chören, und stellt dann den Abfall, den Kampf und Sieg der Engel bis zur Verkündigung dar. Die Wand-

gemälde durchlaufen das Leben Christi von der Geburt bis zur Kreuzigung. —

Die Allegorien, durch welche Rienzi die Römer zu stacheln suchte; am Stadthaus auf schon entmastetem Schiff vom Sturm bedroht die kniende Roma, hatten wohl nur vorübergehend politischen Werth, und auf Kunst wenig Anspruch.

Orvieto, nach Aussen durch seine Lage geschützt und durch innere Unruhen selten erschüttert, gelangt zu einer verhältnissmässig von Giotto's Typus minder beherrschten Schule.

Die ältesten Wandmalereien im Chor des Doms und ähnliche andre der Klosterkirche S. Giovenale lassen Cimabue's Einfluss vermuthen, spätere Simon's von Siena; (1320. p. 295.) Die Mosaiken der Domfaçade, die unteren Wandgemälde des Chors aus der Geschichte der Jungfrau zuletzt auch Orcagna's Vorbild, der dort um 1360 beschäftigt war.

Als einer der besseren dabei betheiligten Meister gewinnt neben Prete Ilario, Antonio d'Andreuzzi und anderen Pietro Puccio genügenden Ruhm, um ausdrücklich nach Pisa gerufen zu werden (p. 314), und fehlt es nun auch nach Ausweis eines Votivbilds in S. Giovenale von 1398 nicht ganz an Beispielen Giotto'schen Schulstyls, so sagt doch im Ganzen ein eigenthümlicher Grundzug voraus, die Meister der Folgezeit würden sich hier von denen Toscana's ebensosehr als von den umbrischen selbständig trennen.

Perugia kommt noch zu keiner Entwicklung. Von sonstigen Meistern des Kirchenstaats, wie Ottaviano der Romagnole, Pace von Faenza, Guglielmo von Forli, die sämmtlich nach längerer Lehrzeit in Giotto's Werkstatt den florentinischen Typus in ihrer Gegend verbreiten, ist keine Hinterlassenschaft übrig. Näher statt ihrer ist in der Mark Ancona der treffliche Allegretto Nucci, der Lehrer Gentile's da Fabriano, bekannt. Auch Er verweilte in Florenz längere Zeit als Schüler und Meister, kann jedoch den eigenen Unterricht Giotto's kaum mehr genossen haben. Er schloss sich der zarteren Richtung Taddeo's an, und kehrte als Mitglied der Malergesellschaft von Florenz erst spät nach seinem Geburtsorte Fabriano zurück, allwo er 1385 auch starb. Als Zeugniss seiner Begabung sind zwei seiner Arbeiten glücklich erhalten, ein Altar im Dome zu Macerata, die thronende Jungfrau von Heiligen umringt (1368), und der einzelne Flügel eines vielleicht noch späteren Altars, der aussen die Kreuzigung, innen Maria zwischen vier Heiligen darstellt. (Gemälde-Galerie d. Berl. Mus. Abthlg. III. Nr. 1076 u. 1078. Allegrettus da Fabriano me pinxit.) Die Kreuzigung steht in Composition dem Taddeo nahe;

in lieblicher Helle, lebendigem weich geschmolzenem Fleischton aber gehn sämmtliche Tafeln über Taddeo hinaus, obschon sie ihn weder in feinerem Einklang und Farbenreiz, noch in Charakterschildrung erreichen. Die etwas hageren Formen sind schlank, die Geberden ruhig, die wohlgebildeten Physiognomien für freundlichen Ausdruck geeigneter als für vertiefteren Ernst, der Faltenwurf fest, doch spärlich und zum Verständniss der Stellungen wenig benutzt.

2. Ein ähnliches Streben nach lyrisch weicherem Seelenausdruck hatte sich schulartig früher bereits in Bologna entwickelt. Hier, wo der Hochschule wegen das stete Bedürfniss nach Handschriften ebenso rege blieb als in Paris, war Giotto zu keiner Zeit wirksam gewesen. Der engere Zweig der älteren Miniaturen gab, scheint es, hier den Anstoss der Weiterbildung. Dante schon lässt den in dieser Kunst von ihm gepriesenen Oderigi erwiedern, ihm komme ein Theil nur des Ruhmes zu, der ganz dem Bolognesen Franco gebühre. (Purg. cant. XI. v. 79—84.) Wie weit jedoch Franco den Uebergang zu neuer Belebung gefunden habe, ist nicht mehr ersichtlich. Das leblose steife Madonnenbild im Palast Ercolani (1313), das man ihm grundlos beilegt, ertheilt keinen Aufschluss. Durchgreifend kann sein Fortschritt schwerlich gewesen sein. Spätere Nachfolger bleiben in Kenntniss der Körperformen noch weit zurück, in Gruppirung, Geberden und Faltenwurf schwach und gefesselt. Sie bilden ausschliesslich in weicheren Zügen die Milde weiter, die Schmerz nur durch stille Betrübniss ausdrückt, im Lieblichen aber ans Süssliche grenzt. Madonnen, die Kreuzigung mit Johannes, der trauernden Mutter und Magdalena, bieten auf Tafelbildern den günstigen Anlass, Simon's Martini Richtung zwar ohne directen Einfluss zu wiederholen, doch auch nur zu halbem Erfolg. Der Ausdruck der zarteren Physiognomien entspricht nicht der steifen Gewandung und hagern Gestalt.

Die beiden Madonnen der Pinakothek zu Bologna (1320 u. 1345) erweisen Vitale als ältesten namhaften Meister. Schon ihm verschafft die Anmuth seiner Marien den Beinamen della Madonna. Als jüngere Zeitgenossen stehn ihm Andrea mit seinem Altar von 1368 und Meister Simone zur Seite, dessen Krönung der Jungfrau in S. Giovanni maggiore die Jahreszahl 1373 trägt. An Giotto's Typus erinnert entfernt nur und ausnahmsweise Jacobus Pauli in zweien Madonnen der Pinakothek und dem grösseren Altarwerk in S. Giacomo; minder Christophorus in einem Altar der Vorstadtskirche S. Maria de media ratta (Mezzaratta) von 1380.

Letztere Kirche enthält zugleich eine Reihe von Wandgemälden, an der sich ein halbes Jahrhundert lang die gesammte Schule bethei-

ligt (1350—1398); ausser den Vorgenannten ein zweiter sonst unbekannter Jacobus und ein Lorenzo. Der Gegenstand, die Geschichten des alten und neuen Bundes, fordert erhöhte Belebung, um die sich die Bessren redlich bemühn. Zu jener klaren Anordnung aber, die nach Gebühr hervorhebt und unterordnet, reichen die Kräfte nur selten aus; der Mangel an Formenverständniss lässt die Bewegungen häufig hart, und der unzulängliche Blick in Herz und Seele gestattet keine Erläutrung des äusseren Geschehns durch innere Motive. Von feinerem Ausdruck sind vornehmlich nur die Köpfe des Meisters Jacobus; an Giotto lehnen sich wenige Scenen aus Mose's Leben. — —

Von dem benachbarten Modena gehn ebenfalls Meister aus, die sich in ähnlicher Art statt nach Giotte's Vorbild zu raschem Fortschritt, mit nur geringem Erfolg aus dem älteren Styl zu entwickeln versuchen. Der ältere Thomas von Mutina (Tommaso da Modena) malte schon zu Treviso (1352) die Bildnisse des damaligen Dominicanercapitels. (Anno 1352 fuit depictum praesens Capitulum per Thomam de Mutina pictorem.) Vielleicht von dort aus ward Thomas sodann von Carl IV. nach der 1357 vollendeten Veste Carlstein gerufen, wo von ihm Tafeln erhalten sind. Die Inschrift der einen: „quis opus hoc finxit? Thomas de Mutina pinxit, Quale vides, lector, Rabisini (Borasini) filius autor" — erwies die Vermuthung, er sei ein Böhme aus Mutersdorf als unhaltbar. Von sonstigen Werken die er in Böhmen gemalt, werden ihm in der Catharinencapelle zu Carlstein noch die Jungfrau zwischen zwei Heiligen beigelegt. Zur Schildrung reicherer Vorgänge scheint er sich nicht ermuthigt zu haben. Sein Kreis ist eng. Er schreitet nicht weiter vor, als in Bologna Vitale etwa, und kaum mit grösserer Geschicklichkeit. Wenn er sich auch die Köpfe, denen die Hoheit des älteren Typus nicht völlig abgeht, weicher für milderen Ausdruck zu formen bemüht, so bleibt doch im Ganzen die Zeichnung schwach, die Gewandung steif, der Faltenwurf ohne bessre Motive.

Wie lange der Kaiser ihn festgehalten, wohin er sich später gewendet, wann er gestorben, ist nicht ermittelt.

Ein zweiter jüngerer Meister, Barnaba da Mutina, hat gleichfalls grösstentheils nur Madonnen in halber Figur, das Kind im Schoosse, zurückgelassen. Die frühere von 1367, im Städel'schen Institut zu Frankfurt, stammt aus Bologna, die zwei Jahr spätre besitzt das Berliner Museum (Gemälde-Gal. Abthlg. III. Nr. 1171), ein drittes Bild von 1370 das Dominicanerkloster zu Turin; von einem vierten (1374) giebt Agincourt eine misslungene Abbildung. Dass Barnaba dann auch nach Pisa gegangen, machen zwei dortige Tafeln in S. Francesco und in der Akademie wahrscheinlich. Wenn er jedoch, wie Bonaini

höchst glaublich findet, derselbe Barnaba war, dem die Pisaner 1380 einen Boten nach Genua mit dem Auftrage sandten, im Campo santo die Lebensgeschichte des h. Reiner zum Abschluss zu bringen, stellt diese verfehlte Wahl für Pisa kein günstiges Zeugniss aus. Begebenheiten belebt genug zu veranschaulichen, um sie mit den drei früheren (1377) von Meister Andrea da Firenze behandelten Scenen in Einklang zu halten, war Barnaba minder als Thomas befähigt. Er steht in seiner Berliner Madonna dem byzantinischen Styl kaum ferner als Cimabue. Das Kind nur ist voller, der Fleischton trotz tiefbrauner Schatten wahrer; jener von Schnaase belobte Zug, dass Christus ein Vögelchen, das er am Faden hält, füttert, bei dem im Ganzen noch starren Ausdruck jedoch kein Zeichen von feinerem Sinn für Schönheit und Grazie.

Auch in Venedig verhindert die nähere Verbindung mit der vergangenen Periode den schnelleren Umschwung. Wird Florenz gross durch Beweglichkeit demokratischen standhaften Bürgersinns, erhält sich das Königreich beider Sicilien durch die Macht ausländischer Fürsten, erhebt sich Mailand durch Herrschbegier ein und desselben Dynastengeschlechts, so steigt Venedig entgegengesetzt durch die Zähigkeit aristokratischer Umsicht und schweigsamer That. Was anderwärts nur die Gewalt erlangt und die Willkür befestigt, entwickelt hier sich naturgemäss in folgerichtiger Stätigkeit.

Das Ansehn, der Reichthum, der Handelsflor beruhn in der stolzen Lagunenstadt von Alters her auf Eroberung ferner Gebiete, die strenger Aufsicht bedürfen. Die Siege wie deren Sicherung sind meist das Verdienst der schon ursprünglich einflussreichen Geschlechter. Sie lernen in hoher Stellung nicht auswärts allein den Ernst der Verantwortlichkeit, den Werth des Gehorsams, das Niederhalten der Untergebenen als schlechthin nothwendig erkennen; sie suchen und finden zu Hause gleichfalls das Heil des Ganzen in Unterordnung der übrigen Stände, die nicht wie sie mit erfahrner Hand in gleicher Gesinnung zu herrschen und zu verwalten verstehn. Die gesetzliche Reglung und Weiterbildung der aristokratischen Staatsverfassung ergiebt sich als Angelpunkt dieses Jahrhunderts. Die Macht des Dogen als Oberhaupts ist längst durch den kleineren Rath, die Signorie, und den Gerichtshof der Vierziger beschränkt. Jetzt wird auch nach unten der Rest des früheren Antheils an Wahlen und Endbeschlüssen allen genommen, die nicht zu dem älteren Adel gehören. Nach Schliessung des ehedem aus der Gesammtheit der Bürger wählbaren grossen Raths (1319) steht der Eintritt in diese Versammlung nur

noch bestimmten edlen Familien auf erblichen Anspruch zu, und selbst das ältere Dogenrecht, sich angesehene Bürger (Pregati) zur Mitberathung herbeizurufen, geht bald auf den grossen Rath über, der jährlich sechszig durch Wahlherrn aus seiner Mitte ernennt. Empörungen ziehen die Zügel fester. Der erste Aufruhr des jüngeren Adels (1310) führt nichts herbei als die zuletzt feste Errichtung des Raths der Zehn (1355), der sein Wächteramt so schonungslos ausübt, dass er die Dogenverschwörung Marino's Faliero schon vor dem Ausbruch blutigst straft. (1355.)

In die Fehden des Festlandes mischt sich Venedig noch wenig ein. Die Besetzung Ferrara's, der Zwist mit dem Papst, der Kampf gegen Padua des Salzhandels wegen gehn schnell vorüber, und wenn als Erfolg auch des letzteren Krieges der neue Erwerb von Treviso die Lust nach ähnlicher Beute schärft, so fordert der Seekampf mit Genua doch den Zusammenhalt aller Kräfte. Erst nach dem glücklich errungenen Sieg und Genua's baldigem Verfall vermag die nach Innen gestählte, nach Aussen hin mächtige Republik sich zu neuer Vergrössrung nach Westen zu wenden.

Die Kunst muss sich diesen Verhältnissen beugen. Für ihre Richtung und ihren Verlauf ist der Ausbau der Aristokratie von demselben Belang als der verhältnissmässig geringe Bezug auf die italienischen Nachbarstaaten. Der nähere Zusammenhang mit Byzanz liess in Venedig den griechischen Zeitstyl bereits im eilften Jahrhundert national heimischer werden als selbst im Süden Italiens, und war auch im zwölften noch eng genug, um dem Rath von Venedig bei päpstlichem Eingriff dem Schisma zum Trotz die mehrfachen Drohungen einzugeben, er werde geeigneten Falls den römischen Clerus durch griechische Geistliche ersetzen. Auch das dreizehnte lockert diess alte Kunstband so wenig, dass noch im jetzigen die völlige Lösung eine fast florentinische Regsamkeit grade der Classen voraussetzen würde, deren straffere Züglung das Ziel und Ergebniss des ganzen politischen Umschwungs bleibt. Gewaltsamer Druck zwar ist nicht bezweckt, nur Entfernung und Ausschluss von Macht und Einfluss. Sobald sie sich fügen, stehn Handel und Wandel den übrigen Ständen unbeschränkt als beweglicher Spielraum offen. Die Handelsblüthe als Quelle der Grösse und Macht des Staates wird steigend sogar ein Hauptgesichtspunkt der sorgsamen Herrscher. Der Gegensatz aber der unteren lebendigen Rührigkeit, und der erstarrenden Strenge oben bleibt ungewohnt und unausgeglichen. Entspricht dem Grundprincip nach die byzantinische Unbewegtheit dem Wirken und Streben der venetianischen Aristokratie, die toscanische Neubelebung dem demo-

kratischen Volkselement, wie soll da die siegreiche Umwandlung, die erforderlich wäre, von denen ausgehn, die sich nach wichtigsten Lebensseiten erst neuerdings recht als zurückgedrängt und besiegt empfinden. Der Trieb, die bisherigen Fesseln abzuwerfen, erwacht auch in venetianischen Meistern. Aus eigenen Mitteln jedoch die Kraft zu der unumgänglichen Neuerung zu schöpfen ist ihnen versagt, und von fremder Hülfe sehn sie sich abgeschnittner als andre. Vom Kirchenstaat her kann kein genügendes Vorbild kommen, Florenz liegt ziemlich verbindungslos fern, Padua ohne durchgreifende Einwirkung nahe. So wird denn entschiedne Benutzung auswärtiger Werke wenig sichtbar. Wo sich Bekanntschaft mit Giotto zeigt, erweist sie sich meist nur als oberflächlich, sowohl für Belebung des äusseren Geschehns und der betheiligten Charaktere, als auch für Aufschluss über die Seelenstimmung, aus welcher das Thun entspringt und die das Leiden begleitet. Das stumme Dastehn, der überkommene Faltenwurf, die Pracht des Goldgrunds, der zähe Auftrag, der dunkle Fleischton bleiben in Geltung, und lassen selbst bei verstärktem Anlauf die byzantinische Herkunft selten vergessen.

Dennoch verliert auch hier nicht ein Stufengang allmäliger Befreiung sein zeitgemässes erklärliches Recht. Volk und Beherrscher haben sich nach und nach in die neuen Zustände eingelebt. Was ehedem von Seiten des alten Adels als Härte und Hochmuth, nach Seiten des Volks als schwer ertragbares Joch erschien, wird langsam zu fördernder Standesgliederung, welche, jemehr sich die Aristokratie den Staatsgeschäften mit Eifer und Einsicht ausschliesslicher widmet, der übrigen Einwohnerschaft desto freier und breiter die sonstigen Lebenssphären zu ungehemmter Bewegung einräumt. —

Ein venetianischer Meister Paulus ist schon auf einem Altarwerk zu Vicenza, jetzt in der dortigen Pinakothek, mit Namen bezeichnet (1333). Das Mittelbild enthält den Tod der Maria, mit deren Seele Christus emporsteigt, die Flügel je einen Heiligen; im Wesentlichen vom älteren Styl noch wenig entfernt, obschon mit dem Streben, den Engeln Anmuth, den andren Figuren belebteren Ausdruck zu geben. — Kaum weiter schreitet ein zweites Altarbild in der Akademie zu Venedig vor, das rings um die Haupttafel mit der Krönung Maria's acht Scenen aus Christi Leben als Hauptarbeit des Nicolo Semitecolo darstellt. Die Taufe, das Noli me tangere machen es glaublich, Nicolo habe Giotto's Gemälde in der Arena nicht ohne Einfluss gesehn; andere Compositionen lassen, als Gegengewicht und nicht in Motiven allein, byzantinische Nachwirkung zweifellos. Die langgestreckten Gestalten sind ohne innre Bewegung auch äusserlich steif, der Fleischton von

grünlichem Braun, das Licht der kräftig gefärbten Gewänder goldig gestrichelt.

Von Mosaiken S. Marco's setzt man die wenig gelungnen in der Capelle S. Isodoro gleichfalls in diese Zeit. (1350.) Sie halten den alten Typus nicht einseitig fest, doch können den neuen selbständig weder noch nachahmend finden. Technisch sorgsam genug behandelt, bleiben sie an Gedanken und Ausdruck arm.

Wandgemälde haben sich nicht erhalten. Statt ihrer gebricht es der zweiten Hälfte desselben Jahrhunderts nicht ganz an Tafelbildern einzelner Meister, die neuen Wegen zu folgen versuchen. Vornehmlich drei sind hervorzuheben: der Gruss des Engels der Akademie (1358), der thronende Heiland der Galerie Correr (1368), und ein um drei Jahr späterer Altar, ebenfalls jetzt in der Akademie. Man legt sie dem Maler Lorenzo bei. Die Modellirung der langen Körper und kleinen Köpfe wird weicher, die Form allmälig naturgemässer, der Faltenwurf fliessend, der Ausdruck milder. — Der ähnlichen Richtung bleibt auch die Jungfrau mit singenden Engeln des Meisters Nicolo di Pietri im Palast Manfrini getreu. (1394.) Dass dennoch die ältre Behandlung nicht völlig ausser Gebrauch gekommen, bezeugen zwei Tafeln des Geistlichen Stefano, Pfarrers von S. Agnes. Die frühere von 1368, eine Madonna, ist nicht ohne Anmuth. (Museum Correr.) Die spätere Krönung der Jungfrau für die Kirche der h. Agnes gemalt, verfällt in Gewandung und Färbung wieder den Eigenheiten der alten Schule. — —

3. Den Höhepunkt freierer Weiterbildung erlangt der toscanische Einfluss erst durch lombardische Meister; vor allem in Padua und Verona.

Auch hier zwar haben Dynasten die Macht in Händen. Im Ganzen aber gerechtere als die Visconti. (p. 272.) Cangrande (1309 bis 1329), der edelste aus dem Haus della Scala, wird von Heinrich VII. mit Verona und anderen Städten belehnt. Bei ihm fand Dante für längere Zeit eine sichere Zuflucht. Mastino II. (1329 bis 1351) erweitert durch glückliche Kriege das Landgebiet, und wenn auch die spätere Nachfolgerreihe den besseren Vorfahren wenig gleicht, so ist doch im höheren Adel Rittersitte und Rittersinn reicher entwickelt als weiter nach Süden, der Handel ergiebig, und auch den Künsten das Feld eröffnet. In anderer Richtung ragt Padua unter dem Hause Carrara hervor. Verkehr und Handel kommen zu keinem so günstigen Aufschwung, bewegliche Bildung und Lebenslust nicht zu so freier Entwicklung. Die Gesammtphysiognomie der Stadt als

Hauptsitz des Studiums der Theologie, Scholastik und Sprachenkenntniss, bleibt ernster und kirchlicher. Die grössten Gelehrten Italiens aber erziehn hier die besten Männer zu Reife und Selbständigkeit. Das Fürstengeschlecht ist nicht für sich selbst nur den Künsten geneigt, es spornt auch die Stadtbehörden und Grossen zu gleichem Eifer, und dass es an Dichtern nicht fehle, lässt sich Petrarca bei Padua nieder und stirbt auf seinem dortigen Landgut. (1370—1374.)

Trotz dieser verschiedenen Lebensrichtung befehden sich beide Städte und deren Fürsten und Bürgerschaft nicht als geistige Nebenbuhler; zu gegenseitiger Hülfe bestimmt, ergänzen sie sich in der Kunst besonders zu bisher unerreichten Erfolgen.

Als Ort der Geburt bedeutender Maler gewinnt Verona, durch Grösse und Fülle der Aufträge Padua den Vorrang.

Dass Giotto in letzter Stadt nebst frühen Werken auch treue Schüler zurückgelassen, steht weder durch Denkmale noch durch Berichte fest. Die noch vorhandenen Ueberreste fallen fast achtzig Jahr später als Giotto's Arbeiten in der Arena. (p. 283.) Man misst sie dem Giusto bei, der, wie erzählt wird, Padua erst um 1387 besuchte. Als eine beglaubigte ältere Tafel hält Förster den kleinen Altar der Öttingen-Wallersteinischen Sammlung von Giusto's Hand. Das Mittelbild stellt die Krönung der Jungfrau, jeder der Flügel innen und aussen Scenen aus ihrem Leben dar. (1367. Justus pinxit.) Formenweiche, Gewandung und Schattenkraft würden Giusto diesen Bildchen zufolge als einen Schüler Taddeo's bekunden. Schnaase verdächtigt jedoch die Echtheit der Inschrift und Jahreszahl, und überträgt nach beglaubigter Ueberliefrung auf Giusto's Namen ausdrücklicher nur die Legenden des Franciscaners Lucas und der Apostel Jacobus und Philippus in S. Antonio zu Padua; Wandgemälde, die wieder von anderen den Paduanern Antonio und Giovanni, als Giusto's Schülern, zugetheilt werden. Dieselben Meister hätten zugleich den bei weitem umfangreicheren Cyclus im Baptisterium ausgeführt, den manche Berichterstatter wieder zu Giusto's beträchtlichster Arbeit machen.

Im Mittelpunkt der Hauptgruppe prangt in älterem Typus das colossale Brustbild Christi, von Cherubimköpfen und Glorie umringt; darunter folgen in fünffachem Umkreis und wachsendem Maassstab Engel, Apostel, Kirchenväter, Propheten und Märtyrer; neuere Heilige als letzte Reihe. Vom Altar aus theilt diese sitzenden Gruppen bis dicht zu Christus die gleich colossale Gestalt der verehrenden Jungfrau. Den Kuppelrand füllen Begebenheiten des alten Bundes, denen sich auf dem Mauerviereck das Leben des Täufers und Heilands anfügt, während die kleinere Altarkuppel die Hauptgesichte der Apoka-

lypse enthält, und oben auf Goldgrund wieder mit Christus inmitten seiner Apostel abschliesst.

Auf dieser sinnvollen Raumbenutzung beruht der Hauptwerth des Ganzen. Die Zeichnung bleibt ziemlich charakterlos, dem Ausdruck fehlt es an fester Bestimmtheit, die Haltung der ruhigen Figuren ist steif, und die Composition der historischen Bilder durch Häufung der Nebengestalten mitunter unklar, obschon sich unter den vielen Händen, die für die Ausführung thätig waren, auch eine findet, die weicher formt und voller belebt.

Wie sich's nun auch mit diesen in Padua heimisch gewordenen Meistern verhalten möge, angesehene andre Besteller rufen berühmtere aus Verona. Als der vorzüglichste hat sich neuerdings Altichieri ergeben; „da Zevio" von seinem Geburtsorte beigenannt. Dass auch er sich auf Giotto'scher Grundlage vorgebildet, erweist seine spätere Laufbahn; ob in Verona, ist zweifelhaft, doch nicht unwahrscheinlich. Vasari lässt Giotto nach dessen Rückkehr von Avignon (1316) auch hier für die Brüderschaft des h. Franciscus ein grösseres Wandbild und anderes im Hause des Messer Cane malen. Baldige Nachfolger freilich erweckt er nicht.

Die nächsten Reste, ein Altar des Meisters Turo mit der Dreieinigkeit (1360, Pinakothek), ein Wandbild der Kirche S. Fermo als opus Martini bezeichnet, datiren ein halbes Jahrhundert später, und sind ohne namhaften Werth, obschon in florentinischem Typus, den auch noch die Kreuzigung über der westlichen Eingangsthür von S. Fermo maggiore festhält, während das Hauptbild derselben Kirche von 1363, Christus am Kreuz zwischen der Jungfrau, Johannes und Heiligen, des kräftigen Farbentons ohnerachtet ein Streben nach Anmuth und Weiche zeigt.

Durch diese Vorgänger könnte sich Altichieri dennoch bereits zu seinem Standpunkt entwickelt haben.

In Anordnung, Zeichnung, Gewandung, Charakterschildrung, erklärendem Einblick in jede Handlung folgt er dem Hauptverdienst der Giotto'schen Schule. Was er hinzubringt, stempelt ihn zwar in höherem Maass als andere Zeitgenossen zum unabhängigen Meister und Gipfel der florentinischen Richtung. Doch lässt man ihn zwischen 1330—1340 geboren sein, und bringt, höhere Begabung vorausgesetzt und sonstige Belehrung nicht ausgeschlossen, die Bildung und Regsamkeit von Verona und Padua mit in Anschlag, so wäre der Sprung nicht allzu plötzlich und übergross.

Die Weite gewichtiger Grundgedanken in Allegorien oder deutbare Vorgänge einzukleiden, wird nicht sein Hauptziel. Er liebt begrenzte

Begebenheiten, für deren belebte Veranschaulichung sein Auge den Zeitgenossen tiefer als Giotto, Orcagna, Taddeo ins Innre blickt, und sie in steigendem Maass als Individuen verwendet, die in bestimmter Handlung und That nicht vorwaltend nur den entschiedenen Grundzug der Stimmung und Leidenschaft, sondern in ihm zugleich sich selbst als Individuen schildern sollen, ohne doch merklich ins Bildnissartige als solches zu fallen. Feines Verständniss der Körperformen, der nackten wie der bekleideten, reichre Geberden, gewandtere Bewegung, weicher rundende Modellirung, einklangsvolle kräftige Färbung sind Folgen desselben geübten Blicks, und fordern nun auch als äusseres Local erweiterte Landschaft und Architectur, ja selbst den Versuch perspectivischer Täuschung. Fast alles was Giotto nach diesen Seiten entweder nicht kannte oder vermied, und seine Schule nur unzulänglich in Angriff nahm, gewinnt die jetzt erst vollere Geltung. Wie gross jedoch immer der Fortschritt vermehrter Naturwahrheit sei, bildet ihn Altichieri nur soweit aus, als es der Grundtypus Giotto's vertragen kann. Die geistige Bedeutsamkeit wahrt unbestritten die erste Stelle. Die rundre Verkörperung soll sie nur wie dem Verstand, auch der Empfindung fasslicher machen, den strengen Ernst mit Anmuth verbinden, und was dem Leben gehört, belebt und erfreulich vor Augen stellen.

Von Altichieri's früherer Thätigkeit ist in Verona kein Zeugniss übrig, das Jahr seiner Uebersiedlung nach Padua unerwiesen. Wir sehen ihn dort zuerst von 1376—1379 die wenig günstigen Räume der ohnlängst von Bonifacio de Lupi am südlichen Flügel von S. Antonio gestifteten neuen Capelle S. Felice geschickt als ausgebildeter Meister schmücken.

Die Altarwand entfaltet als Hauptgemälde die Kreuzigung zwischen der Jungfrau, von Heiligen und der Familie des Stifters verehrt, und der colossalen jetzt übermalten Gestalt des h. Christoph; die Seitenwand und die Gewölbelünetten füllt die Sage vom Leben und Tod des Apostels Jacobus. Da Meister Altichieri, den noch vorhandnen Belegen zufolge, allein Bezahlung erhielt, darf ihm allein auch das ganze Werk in Betreff auf Erfindung zugetheilt werden. Die Ausführung lässt zwei merklich verschiedene Hände erkennen. In dem grösseren Theil der Legendenerzählung wiegen bei schärferer Charakteristik schwere Schatten, dunklere Färbung, minder gelungener Faltenwurf vor; in der übrigen Folge und vorzugsweis in der Kreuzigung individuellere Belebtheit, weichere Rundung und milderer Einklang.

Mehrere Scenen der Heiligengeschichte wirken durch einfach poetische Stimmung. Ein Engel hat ungefährdet das Boot mit Jacobus'

Leichnam zur Bucht vor dem Schloss der spanischen Gräfin Lupi geleitet. Er hält noch das Steuer in fester Hand, indess die Jünger die Leiche am Ufer bereits auf den Felsengrund legen, der sich sofort zum weich umschliessenden Pfühl verwandelt. Nahe dahinter erhebt sich die Burg, auf deren Treppe die Gräfin staunend der Bitte um Aufnahme harrt, welche zwei Abgesandte im Thor an sie richten. Nach stürmischer Meerfahrt der rettende Hafen, die Ruhe des schirmenden Engels, die Ehrfurcht der Jünger, das Todtenbett, alles, soweit es die jetzige Stufe gestattet, vereint sich zu gleich gemüthreichem Eindruck. — Andere Scenen — die Flucht und Verfolgung der Jünger z. B. — sind kühn in Bewegung und Leben. Fast haben die Feinde die Bahre des Heiligen schon in der engen düsteren Schlucht erbeutet. Der Bach, die Brücke nur liegen dazwischen. Sie sprengen heran, doch die Planken zersplittern, ein Ross stürzt rücklings ins Wasser, ein zweites gespornt versucht gewaltsam emporzuklimmen; Pferd und Reiter bewundernswerth richtig gezeichnet.

Dennoch gebührt der Kreuzigung der Preis. In der Mitte der schmerzvolle Heiland hoch oben am Kreuz, zu welchem das Volk theilnehmend aufblickt; rechts die niedersinkende Mutter von Frauen umringt und gestützt, von ferner Stehenden still bedauert; als Gegenseite die würfelnden Knechte; zwei vordere sitzend, der dritte kniend, ein vierter eben herbeigeeilt; dahinter zwei mit Christi Gewändern, andre in Wechselgespräch, und darüber hinaus ein Reiter, der hoch vom Ross auf die Gruppe herabschaut; im Hintergrunde einzelne Haufen schon auf dem Heimweg.

Jeder der drei durch Säulen gesonderten Theile rundet sich ziemlich gedrängt, doch klar und gefällig, jede Figur scheint individuell nur ihretwegen am Hergang betheiligt, alle aber ergänzen einander wie in gelungener Raumausfüllung gleichmässig auch im Ausdruck von Ernst und Milde, Klage, Trost oder Gleichgültigkeit.

Das zweite Hauptwerk, der Bilderkreis der S. Georgs-Capelle zur Seite von S. Antonio, welchen E. Förster 1837 wiederum aufgefunden und hergestellt hat, nimmt in Werth sowohl als in Umfang zu. Der 1377 von Raimundinus de Lupis begonnene Bau der Capelle wurde erst nach dem Tode des Stifters (1379) von dessen Bruder Bonifacio, dem Gründer von S. Felice, vollendet, so dass die Gemälde den folgenden Jahren angehören. Der merklich grösseren Verschiedenheit ohnerachtet bestärkt die allgemeinere Gleichheit des Styls und dieselbe Person des Bestellers den Glauben, der Haupterfinder auch dieses Cyclus sei Altichieri. Er theilt nur die Ausführung diesmal nicht mit einem schwächeren Gehülfen; im Gegentheil mit einem

vorgeschrittenen jüngeren Meister, der wenn auch im Allgemeinen von ihm geleitet, selbständig weiter geht, und mit gutem Recht eins der Gemälde mit seinem Namen bezeichnen durfte. Er nennt sich Avantius, doch steht, als muthmasslich in Verona geboren (um 1350?), keinenfalls mit dem geringeren Bolognesen Avanzo in näherem Zusammenhang.

Als bedeutendstes Bild erweist sich noch einmal die Kreuzigung auf der Altarwand; das Ganze nunmehr reicher gruppirt und Christus zwischen den beiden Schächern zu heiliger Verklärung schon hingeschieden. — Ausser der Krönung Maria's und einem grossen Votivbild ergeben sich noch fünf andre Gemälde der Eingangswand, der Gruss des Engels, Christi Geburt, die heiligen drei Könige, die Flucht und die Darbringung aus denselben Gründen als Werke von Altichieri's Hand. Der wachsenden Ausdrucksmilde, der sanfteren Schönheit und Rundung der Form zum Trotz bleibt Giotto's Nachwirkung unverkennbar.

Nach dieser Seite verfolgt Avanzo dagegen in der Legende des h. Georg, der h. Lucia und Catharina ein neues Ziel. Der Hauptmoment, um den es sich handelt, ist jedesmal klar wie früher hervorgehoben; für Physiognomien und Geberden aber tritt Giotto's Vorbild auffällig zurück. Es behält nur noch Geltung für schlichte Gruppirung und Deutlichkeit innerer Seelenzustände. Das individuelle gesammte Leben der Charaktere wird voller von Hergang zu Hergang, die Modellirung wagt mit der Wirklichkeit einen neuen wenn auch bescheidenen Wettstreit, selbst nackte Theile sind wohlverstanden, und mit der steigenden Anzahl der bildnissartigen Nebenpersonen kommt auch die Landschaft, theils ihrer selbst, theils der reicheren Episoden wegen, zu breiterer Entfaltung. Auch diese Erweiterung stört jedoch nicht den bisherigen Einklang. Anfangsversuche in Perspective und Luftton bezeichnen genügend Nähe und Ferne, und mag sich die Anschaulichkeit noch so vermehren, hält doch die Beseelung ergänzend Schritt.

Den Anlass zur Darstellung heftiger Affecte benutzt Avanzo im Ganzen wenig. Lucia, Georg, Catharina bestehen vielfache Martern. Sie dulden Dolchstoss, Enthauptung und sonstige Plagen, sie leiden aber mit jener Geduld, die das ruhige Antlitz milde verschönt, und die Menge umher drückt Mitleiden, Staunen, Furcht und Entsetzen gleich maassvoll aus.

Von den Hergängen der Georgs-Legende zählt die Bekehrung des Heidenkönigs schon zu den gelungneren. Während der Heilige im Innern der Kirche den Fürsten tauft, kniet die Familie erwartend da-

neben; andre, derselben Wohlthat gewärtig, eilen herzu; selbst die Neugier der Kinder bleibt nicht vergessen. Dann wieder liegt auf der Standhaftigkeit des Helden das Hauptgewicht. Den Drachen bekämpft er ohne Beschwerde, und trinkt das Gift mit derselben Fassung, mit der er zuletzt auf dem Rade betet, das Engel zu seiner Hülfe zertrümmern. — Lucia's Marter stellt neue Probleme. Sechs Stiere sollen sie schleifen. Wie kräftig sie anziehn, wie zornig die Knechte sie stacheln, — die Heilige, aufrecht inmitten der wartenden Menge den Blick gen Himmel, rückt nicht aus der Stelle, so dass ein Theil des betroffenen Volks zu gläubiger Huldigung übergeht. — Die Scenen aus Catharina's Leben scheinen, ganz abgesehn von der jetzigen Erhaltung, schwächeren Gehülfen anzugehören. (E. Förster. Die Wandgemälde der S. Georgscapelle zu Padua. Berlin 1841 bei Reimer.)

Nach diesen Arbeiten kehren, Vasari's Bericht nach, Avanzo und Altichieri gemeinsam nach Verona zurück, um dort im Hause des Grafen Serenghi „Hochzeiten“ zu malen, für welche sie mehrfach Bildnisse Lebender und deren reiche Zeittracht benutzten. Leider sind diese wie andere Gemälde im Palast der Scala zerstört. Dem grossen Votivbild in S. Georg am nächsten verwandt, hat sich nur ein späteres Werk in S. Anastasia erhalten. Fünf Ritter aus dem Geschlecht der Caballi knien in gleicher Haltung vor der thronenden Jungfrau; Maria's Schönheit, der liebliche Engel, die freie Bewegung des Kindes, die edlen Züge der Betenden, Farbeneinklang, malerisch buntes Costüm unterstützen Schnaase's Vermuthung, Altichieri selbst sei der Autor gewesen. Von sonstigen besseren Gemälden zeigt hauptsächlich nur noch im Chor von S. Zeno die Jungfrau von Mönchen verehrt (1397) Altichieri's Einfluss. Andere Tafeln machen es glaublich, dass nun auch Avanzo's Beispiel zu rascherer Entfernung von Giotto's Vorbild mitgewirkt habe.

Weiter nach Westen erstreckt sich kein ähnlicher Fortschritt. Mailand stand zwar für Malerei und Sculptur wiederholt mit Florenz in Kunstverbindung. Giotto war noch persönlich dort. Stefano folgte ihm bald darauf, und konnte nur, erkrankt durch die Luftverändrung, Matteo's Visconti Bestellung nicht völlig beenden. (1350?) In Giotto's Schulstyl sind weiterhin auch die Fresken gehalten, an welchen ein sonst nicht bekannter Michelino um 1356 gemalt haben soll. Später wiederum wirkte Taddeo's Schüler Giovanni in Mailand als Vaterstadt, in die er, falls sich Vasari nicht irrt, und frühstens wohl erst nach 1365, (p. 308) aus Florenz zurückgekehrt war. Man legt ihm den

Ueberrest der Kuppelgemälde im Kloster von Chiaravalle bei. Florentinischer Einfluss lässt sich bis Gravedona am Comer-See verfolgen. Ein mailändisch eigner Typus hat sich jedoch in keiner Rücksicht daraus entwickelt. — —

So bleibt überhaupt für Giotto der Ruhm, den selbständig neuen Styl des Jahrhunderts umfassend begründet zu haben. Simon von Siena stellt sich ihm nur in überwiegend lyrischem Ausdruck beschränkt gegenüber, während andere Sienesen die Würde und Feierlichkeit ihres heimischen Typus bald genug mit Giotto's Charakteristik vereinen, und umgekehrt Andrea Orcagna von Florenz aus die florentinischen Hauptvorzüge durch Grösse der Grundgedanken, Charakterfülle und Farbenkraft zu erweitern sucht.

Wie reich jedoch Giotto's Richtung schon ihrem Keim nach gewesen sei, ergiebt die Verschiedenheit seiner immer doch treuen Schüler, und deren wachsende Nachfolgerzahl. Dem genaueren Formenverständniss für alles, was milderen Ausdruck zulässt, den Farbenreizen, die feiner beseelen, geht früh Taddeo Gaddi entgegen; den herberen Ernst und schärferen Nachdruck hält Nicolao di Piero aufrecht; und dass nach dieser wie jener Seite das Vorbild Giotto's fast unbedingt in den meisten Städten Toscana's herrsche, beweisen andere Meister, die weder aus Florenz noch Siena stammen. Ja mehr noch, im ganzen Italien vermag kaum eine Schule Erhebliches ohne den gleichen Einfluss zu leisten. Die Maler Bologna's, Modena's und Venedig's bleiben, weil sie der ältere Typus fesselt, zurück, und die von Verona und Padua gelangen zur Spitze, weil sie, was Giotto begonnen hatte, am reifsten und vollsten weiter entfalten. Und dennoch stehen auch diese gerade, je sichtlicher sie über Giotto hinaus dem wirklichen Leben näher treten, auf einem Grenzpunkt, von dem aus der Weiterschritt zu neuer Charakterschildrung und geistig tieferer Bedeutsamkeit andere Kräfte und Mittel erheischt, als ihnen bisher zu Gebote standen. — —

Zweites Capitel.

Die deutsche Malerei.

1300—1400.

Deutschland ist, im Vergleich zu Italien, als Reich und Land in der jetzigen Epoche minder zersplittert, von fremden Fürsten weder im Süden beherrscht, noch im Norden belästigt; im Gange der nationalen Cultur durch fremde Einflüsse nicht unterbrochen; es schreitet trotz mannigfacher oft wüster Verwirrung im Sinne der Neuzeit nach Kräften vorwärts, — ein schneller Umschwung kommt jedoch, Anfangs besonders, noch nicht in Frage. Die Aenderungen, welche das alte Jahrhundert angebahnt hatte: die Territorialmacht der Landesherrn, der politische Nachdruck der Churfürstenstimmen, die Selbständigkeit der befreiten Städte entwickeln sich im neuen allmälig erst beim sinkenden Einfluss des päpstlichen Stuhls, der Kaiserhoheit und Ritterschaft.

Albrecht I. (1298—1308), tapfer, in muthigen Entschlüssen fest, doch engherzig, geizig, gewaltsam schon vor der Wahl und ihretwegen nur scheinbar fügsam, bleibt auch als deutscher König allein um grössere Hausmacht besorgt, und zum Krieg wie zum Wortbruch immerdar willig. So viel er jedoch für sich selber bezweckt, so wenig erreicht er. Holland versucht er umsonst mit Waffengewalt als Reichslehen einzuziehen, Böhmen, mit dem er den Sohn belehnt hat, geht ihm durch Ueberstrenge verloren, Thüringen's kann er nicht habhaft werden, die Schweizercantone, die wider ihn aufstehn, nicht strafen, und dass er dem Neffen Johann von Schwaben höhnisch das Erbe verweigert, büsst er zuletzt mit dem eigenen Leben. Der ländersüchtige Habsburger stirbt am Gebirgsweg im Arm einer Bettlerin.

Im Abstich zu seiner Eigensucht, Härte und Hinterlist erscheint die bald getroffene Wahl Heinrich's VII. doppelt günstig. (1308 bis 1313.) An Stelle grösserer Hausmacht steht ihm der Ruf adlicher Tugend zur Seite. Und in der That folgt er in mancher Beziehung dem Vorbild der Hohenstaufen. Gleich diesen strebt er das neue Gewicht des Bürgerthums nieder zu halten, den Adel, die Grossen, die Fürsten zu fördern, die Majestät der Kaiserwürde auch jenseits der Alpen herzustellen. Nachdem er das von dem Herzog von Kärnthen misshandelte Böhmen auf Wunsch des Landes dem jungen Johann, seinem Sohn, als Reichslehn ertheilt, über Albrecht's Mörder und Eberhard den württembergischen wilden Grafen die Acht verhängt, und den geistlichen Fürsten am Rhein das ihnen von Albrecht zum

Vortheil der Städte entrissene Zollrecht zurückerkannt hatte, treibt ihn, statt dass er wie Rudolf von Habsburg in Deutschland den Landfrieden durchsetzt, sein Kaiserglaube und Rittersinn über die Alpen, um dort den Streit der Partheien zu schlichten. Was aber, als es im Zeitsinne lag, den Friedrichen selbst und Heinrich VI. misslang, schlägt, gegen den Zeitsinn, dem späten Nachfolger doppelt fehl. Er macht sich Guelfen wie Ghibellinen, die er versöhnen will, schnell zu Feinden, und wenn er den Aufstand lombardischer Städte auch unterdrückt, in Mailand die eiserne Krone erlangt, in Rom, das König Robert vertheidigt, sind seine Hülfe nur die Colonna. Der kühne für Deutschland nutzlose Zug nach Neapel giebt endlich den Ausschlag. Schon Florenz übt siegreichen Widerstand, und ehe Heinrich noch weit über Siena hinaus ist, ereilt ihn der Tod; wie es heisst durch Gift, das ihm ein Dominicaner beim Abendmahl in der Hostie beibringt. — Deutschland hat unterdess als Rückschlag der Römerzüge nur die gewohnte Gesetzlosigkeit und die zerrüttenden Zwiste zu dulden.

Rascheren Fortschritt bewirkt die lange Regierungszeit Ludwig's des Baiern. (1314—1347.) Die Deutschland bewegenden Gegensätze treten entschiedener schon bei der streitigen Wahl heraus. Wer einen Kämpfer für Kirche und Papst, wer ein Reichshaupt der Fürsten und Ritter vorzieht — die kleineren Herren, der Hülfe bedürftig, der cölnische Churfürst in seiner Herrschsucht, die aristokratisch gesinnten Städte in Oberschwaben, im Elsass, am Oberrhein — steht zu Friedrich von Oestreich. Die Waldstädte, Freiburg, Mainz und Trier, der Mittel- und Niederrhein mit Westphalen Sachsen und Brandenburg, die fränkischen wie die bairischen Städte sind Ludwig's Stützen, der bürgerfreundlich für Volk und Herren ein gleiches Herz hat. Acht Jahre währt der erbitterte Kampf, den auch Friedrich's Gefangenschaft bei Mühldorf noch nicht beendet. (1322.) Leopold, Friedrich's Bruder, führt, gestachelt durch diese Niederlage, den Krieg zu Gunsten des Papstes und Frankreichs hartnäckig fort. Erst Leopold's Tod befreit den bedrängten Ludwig von dem bisherigen schlimmsten Feind. (1326.) Nun kann er gehobenen Muths nach Italien ziehn; doch wenn auch mit anderen Plänen, nach grösseren Siegen zu ähnlichem Ausgang. Er mag Galeazzo's Visconti Verrath bestrafen, in Rom und Mailand sich krönen lassen, dem Papste zu Avignon durch Nicolaus V., den er als Gegenpapst einsetzt, die Spitze bieten, Neapel bekriegen, auch diese Erfolge schärfen nur den gefährlichen Zwiespalt. Er muss sein zur Unzeit geschwächtes Heer nach Oberitalien und dann nach Deutschland zurückziehn, und findet, belastet mit Bannstrahl und Interdict,

den neu erwählten Papst Benedict XII. unversöhnlicher noch als dessen Vorgänger Innocenz. Umsonst beugt sich Ludwig soweit als möglich. Die Forderungen wachsen mit seiner Nachsicht und Fügsamkeit. Endlich bringt ihm die Maasslosigkeit des päpstlichen Zorns unerwartete Hülfe. Wie Innocenz' Bannstrahl vor Jahren bereits die Treue der Bürger so wachgerufen und angespornt hatte, dass selbst in Mainz und Strassburg die Geistlichen den Beginn des Verfahrens wider den Kaiser nicht zu verkünden wagten, die bairischen Bischöfe nach dem Versuch sich von den Domherrn verlassen sahn, der Legat zu Basel sogar in den Rhein gestürzt, der Erzbischof Burkard in Magdeburg, in Berlin der Bernauer Probst erschlagen wurden, erklären nunmehr die Reichsfürsten ihrerseits das Reichshaupt des grundlosen Bannes ledig, und setzen, die geistlichen gleichfalls, im Churverein zu Rense nachdrücklich fest, auch ohne Bestätigung des heiligen Stuhls erhebe die Wahl für sich schon den Kaiser zum Kaiser. (1338.) Der wichtigste Streitpunkt ist dadurch entschieden und Ludwig darf jetzt mit besserer Hoffnung sein Auge als Kaiser zugleich auf Vergrössrung der eigenen Hausmacht richten. Ganz ohne Eingriff in weltliche wie in kirchliche Rechte geht freilich auch das nicht ab, und als er sich überdies in die Erbstreitigkeit um die Krone Neapels einmischt, erregt er noch einmal den Hass des neuen Papstes Clemens VI., der unmittelbar auf Entsetzung dringt. Fünf Churfürsten, theils erkauft, theils wie Mainz gezwungen, erwählen zu Rense den dreissigjährigen Carl von Luxemburg-Böhmen (Carl IV.) zum deutschen König. (1346.) Die nahe Gefahr ist drohend, die schwerste, doch auch die letzte und führt zum Sieg. Die gesetzlichen Wahl- und Krönungsorte Aachen und Frankfurt verschliessen dem „Pfaffenkönig“ die Thore; das Waffenglück bleibt auf des Kaisers Seite. Wohlgemuth zum neuen Römerzug gerüstet, sitzt bald darauf Ludwig zu München beim Mahl, als ihn ein Unwohlsein überfällt. Es abzuschütteln besteigt er zur Jagd sein Ross. Im Begriff einen Bären niederzuwerfen, ereilt ihn selber ein diesmal redlicher Kaisertod. Er fällt nicht von Mörderhänden und wird nicht vergiftet.

So gross die Bewegung all dieser Kämpfe im ganzen Reich ist, am förderlichsten wird sie den Städten. Befreiung von Uebergewicht der geistlichen oder weltlichen Oberherren, das Theilnahmerecht am Reichs- oder Landtag haben die meisten bereits am Schluss des vorigen Jahrhunderts erstritten, und ihr Gedeihen durch Fabrication, Handel und genauen Haushalt gezeitigt. Perlen, Gewürze, Seiden kommen vom Süden, Metalle fördert der Bergbau an's Licht, Linnen und Tuche, Lederwaaren und Pelzwerk fertigen die heimischen fleissigen

Gewerke, der Geldverkehr breitet allmälig sich aus, und ob sich von Ort zu Ort auch die Zölle vermehren, bevölkert das mannigfachre Bedürfniss trotzdem die grossen Strassen, und von den Strömen und Häfen befahren die Schiffe der Hansa die Ost- und Nordsee kaum minder kühn als die Flotten Venedigs, Genua's und Pisa's das Mittelmeer. Im Umkreis der eigenen Mauern erscheint die steigende Freiheit dennoch als wachsender Druck. Durchgängig sind die bedeutendsten Aemter noch immer ein Vorrecht der alten Geschlechter, obschon der bessre und beste Theil der zünftigen Bürger den Edlen an Bildung, Reichthum und Tapferkeit gleich oder nahe steht. Der gehäufte Zündstoff schlägt endlich zur nicht mehr zu dämpfenden Flamme auf. Fast überall neigen die edlen Herren, halb Ritter halb Bürger, zur Kirche, zu Friedrich, zu Leopold; die Zünfte, die Gilden zu Ludwig. Die Spannung verstärkt sich, je mehr der Kaiser als Bürgerfreund ins Gedränge kommt. Es sind nicht alte Familienfehden, die hier den Anlass zu Blutvergiessen und Aufruhr geben, — das Patriciat besonders hält fest zusammen — noch ist es nur Hochmuth und Nachahmungssucht, dass, wie in Italien längst schon, die Zünfte die Herrschaft des Stadtadels abzuwerfen, die Mitherrschaft zu erzwingen streben. Der allgemeine Gesinnungskampf verflicht in den Städten sich jetzt nur enger mit jeder sonstigen Klage, und facht die Erbitterung heftiger an.

Im Ganzen ziehen die Zünfte aus diesem Zwiespalt den grösseren Nutzen. Die Bürgermeister dürfen schon hier und dort aus ihrer Mitte erkoren werden; das Recht der Besetzung des engen Raths theilen sie ebenfalls nach und nach mit den Geschlechtern, und zur Controlle der Stadtverwaltung und sonstiger Befugniss bildet ein weitrer sich eingreifend aus. Das Maass solcher neuen Rechte, ihr Stufengang in Ursprung und Fortschritt, die Grade friedlicher Willfährigkeit oder kräftiger Abwehr von Seiten des Adels bieten noch einmal das bunteste Bild mittelaltrigen deutschen Lebens. Zum gedeihlichen Abschluss aber gelangt für jetzt noch keine Verfassung, kein städtischer Zustand. Was sich gestalten soll, ist erst im Werden; von republicanischer Landeshoheit über grössere Landgebiete und kleinere Orte keine Rede. Fast jede bedeutende Stadt hat im Gegentheil noch, wenn sie reichsfrei war mit dem Kaiser, wenn geistlich mit ihrem Bischof und Erzbischof, wenn weltlich mit ihrem Grafen und Herzog um ihre Selbständigkeit zu streiten.

Als Mittelpunkt schnellerer Kunstbildung kann sich ein zweites Florenz in keiner Beziehung erheben. Die Poesie geht von der Ritterschaft zwar auf die Stadtbürger über, doch schon ernüchtert. Frauenlob

(Heinrich von Meissen), der wackre Schmidt, Barthel Regenbogen, sind keine Dichter wie ehemals Wolfram und Walther; minder noch Dichter, die sich mit Dante messen. Ihr schwacher Nachklang des Minnegesangs verkündigt nur die Nähe der zünftigen Meistersänger. Für Malerei sind Städte wie Cöln und Nürnberg verhältnissmässig vor anderen voraus. Der deutsche Kunstsinn der ganzen Nation fasst sich auch hier jedoch keineswegs so fest und energisch in einem Künstler zusammen, dass dieser Eine zum dauernden Leitstern wird. Die Förderungen, die Hindernisse sind gleicher vertheilt, und leider die Hemmnisse so überwiegend, dass selbst die Grenze zwischen der früheren und neuen Periode sich kaum bestimmen lässt. Der Trieb nach freierer Neubelebung beseitigt die Herrschaft der Tradition durch keinen kühnen plötzlichen Schritt. Es giebt keinen deutschen Giotto. Der neue Typus bildet sich langsam durch Mehrere aus, wie in Italien volksgemäss, doch ohne sofortigen vollen Ersatz, instinctartig mehr als mit entschiedenem Kunstbewusstsein und sicherem Ziel.

Wenn dadurch die Deutschen, vornehmlich im Anfang der neuen Periode, weniger als früher im Stande sind, den Italienern sich gleich zu stellen, so trifft nicht die einzelnen Meister die Schuld. Die Schuld liegt tiefer im deutschen Leben. — Die Italiener finden was sie beim Fallenlassen der Ueberlieferung einbüssen müssen, die Reinheit antikerer Formen, den engeren Einklang von Leib und Seele, sogleich in der eigenen Nation genügend und näher zugänglich wieder. (p. 253, 271 u. 274.) Die Deutschen nicht. Der Typus des Alterthums hatte zeitweis nur, soweit die altchristliche Kunst ihn bewahrt, ihre Kunstauffassung veredelt; die Charaktere und Physiognomien, die Gesinnung und Ausdrucksweise des Volkes niemals. Verschmähn und entbehren sie jetzt die gewohnte Hülfe, so bleibt als Rath und Stütze nur eine Aussenwelt übrig, deren noch rohe und rauhe Schaale zwar einen Seelenkern in sich birgt, doch dem Auge verschliesst, oder halb nur und trüglich erkennbar macht.

Kein Erbrecht auf römischen Lebensverstand erhellt und sichtet die Charaktere im Leben selbst schon zu fester Bestimmtheit; kein nationaler Antrieb erheischt entsprechende Aeussrung in Blick und Mienen, Bewegung und Rede. Der deutsche Volkssinn zieht unbekümmert den Dämmerschein innerer Seele dem klaren Tageslicht vor, das die romanischen Aussengestalten durchleuchtet. Das Angesicht bleibt, hier mehr dort minder, naturgegeben und prägt sich seltner zum treuen Spiegel der geistigen Grundzüge um. Der ganze Habitus folgt diesem Beispiel. Schon dadurch stehen die Deutschen in schärferer Charakterverschiedenheit ebenso als in ernster Würde, gefälliger

Grazie, entschiedenem Ausdruck hinter dem Fortschritt der Italiener und der Franzosen noch weit zurück. Die Deutschen sind geistig ärmer, äusserlich plumper. Die Klöster haben den besten Theil ihres Ruhms als Hauptwerkstätten der Malerei, als Pfleger der Wissenschaft eingebüsst; die religiöse Inbrunst des h. Franciscus, die Predigerbildung der Dominicaner, der Wettstreit der beiden noch jungen Orden wird neubefruchtend in Deutschland nicht wie in Italien heimisch. Der höhere Clerus, die Erzbischöfe, die Bischöfe, mehr als anderwärts Landesherrn, bleiben in alle die weltlichen Händel verwickelt, die bis zum Hofhalt der Fürsten und Kaiser hinauf dem deutschen Treiben ein gröberes Aussehn geben, während die Mehrzahl der Ritterschaft als bitterster Feind des städtischen Fleisses die Kunst der Waffen zum Räuberhandwerk erniedrigt, und schmachvoll die alte Pflicht, Schutzlose zu schirmen, zum Adelsvorrecht straflosen Wegelagerns verkehrt. Die geistlichen Ritterorden verfallen zwar nicht in die gleiche Wüstheit. Deutschland aber ist nicht der bevorzugte Sitz ihrer Macht und Bewegung. Und wäre er's, Herrschsucht und Ueppigkeit haben die Templer bereits gestürzt, die Johanniter gehn dem Verderben entgegen, und wie erfolgreich und ehrenwerth die deutschen Herrn in Nordosten kämpfen, für Volksbildung wirkt auch ihr Eifer dort erst im späteren Verlauf des Jahrhunderts.

So liegt denn der geistige Wachsthum für jetzt ausschliesslicher in der Hand der Städte. Was aber können selbst diese fördern. An Sprachkenntnissen, wie sie Albertus Magnus besass, an Weiterbildung der Philosophie betheiligen sich die Deutschen kaum mehr. Die Medicin kommt ebenso wenig in Schwung. Hausmittel, Wundercuren genügen. Zur Gründung von Rechtsschulen fehlt das Bedürfniss. Der Sachsen-, der Schwabenspiegel sind niedergeschrieben, Statuten für einzelne Städte neu zu entwerfen, zu ändern, doch aus dem Leben nur für den täglichen Lebensbedarf. Gelehrsamkeit erscheint überhaupt den Bürgern meist nur als Waffe kirchlichen oder fürstlichen Drucks, und wird eher beargwohnt als eifrig gesucht. Handel, Gewerbsfleiss und Waffenübung beschäftigen vollauf die besten Kräfte. Wer ausnahmsweise den Hang zu höherer Ausbildung fühlt, befriedigt ihn jenseits des Rheins und der Alpen. Selbst die Geschichtsschreibung bleibt noch Sache des Clerus und übt auf politische Umsicht, gewandtere Behandlung der Muttersprache und sittliche Hebung geringen Einfluss.

Jemehr nun, was Malerei betrifft, die neuen Meister den vollen Ersatz für den verlorenen Beistand der traditionellen Formen unmittelbar aus der eignen Umgebung zu schöpfen haben, um desto schwerer

erscheint ihr Problem. Die enge Verbindung mit Zunft und Handwerk, die anderwärts vortreibt, wird hier zum Hemmniss. Der deutsche Gewerkstand ist weder in geistiger Vielseitigkeit, noch in äusserer Gesittung dem Patriciat überlegen, der Ausgleich der kämpfenden Stände erst im Beginn; und wenn in Italien Giotto, Simone von Siena, Orcagna den besten gelehrtesten Zeitgenossen befreundet sind, mit Päpsten und Königen Umgang pflegen, und überhaupt ein vielbewegtes Leben führen, bleiben die deutschen Maler in ihrem kaum überschrittenen Weichbild auf einen beengten Kreis der Erfahrung und Anschauung eingeschränkt. Ein grösserer würde sie kaum bereichern. Sie fänden in Nachbarstädten, in Klöstern und Burgen, am Hoflager selbst den ähnlichen Mangel an durchgebildeten Aussengestalten. Nur Eins bleibt übrig: das nicht zu wollen, zu dessen Erlangung das deutsche Leben den Beistand versagt. Wie schon beim Abschluss der vorigen Epoche sehen die harmlosen Meister auch jetzt noch von jenem Verständniss der Charaktere und Körperformen, von jenem Studium der Physiognomien- und Geberdensprache, von alle dem ab, wodurch die gebildeten Italiener ihr Ziel erreichen. Die Deutschen kennen nur einen Ersatz: den ungestörteren Eigenwillen der Phantasie. Ihm trauen sie mit kindlicher Sicherheit die Begabung zu, das Rechte besser zu treffen als Forschung, Verstand und Beobachtung. Uebertreibt sein leichter Humor und naiver Ernst auch die halb nur wahre und wirkliche Form, genügt ihm die Flüchtigkeit, die jede nähere Ausführung scheut, er darf, falls ein höheres Talent den belebenden Ausdruck sei's auch nur andeutend findet, im Uebrigen Unglaubliches wagen. Giotto's begründende Charakteristik würde auf Deutsche weniger wirken als dieses freiere Schalten und Walten.

Der Vorzug früher Entwicklung bewahrt auch auf dieser Uebergangsstufe für Cöln den Vortritt. Dem langen Zwist mit den Erzbischöfen folgt zeitweise Ruhe, und wenn sich der Zwiespalt auch wieder erneuert, schlägt er doch nicht zum Schaden der Reichsstadt aus, deren Trotz selbst Erzbischof Siegfried von Westerburg, obschon durch Ankauf Herr der cölnischen Burggrafschaft, vergebens zu beugen getrachtet hatte. Dasselbe Ziel erreicht sein Nachfolger Wigbold noch weniger. Mit Kaiser Albrecht, den er doch selber gewählt, geräth er in baldige Streitigkeiten. Albrecht mit Hülfe der mächtigen rheinischen Städte bezwingt sowohl ihn als seine Verbündeten und erweckt ihm immer erneuerte Feinde, bis Wigbold entflieht und in Soest belagert rachelos stirbt. (1304.) Der nächste Erzbischof, Heinrich II. von Virneburg ist kühner, doch letztlich gleichfalls zum

Nachtheil des eigenen Ansehns. Nach Heinrich's VII. Tod der heftigste Widersacher Ludwig's des Baiern, muss er, als dieser nach Aachen zieht, aus Cöln entweichen und machtlos dulden, dass seinem Befehl zuwider die reichstreuen Bürger den Neuerwählten mit Jubel empfangen, mit Festen ehren, indess er selber den Gegenkönig zu Bonn nur klang- und festlos zu krönen vermag, Ludwig aber zu gutem Danke der Stadt die Freiheit zuertheilt, dass ihre Schöffen vom Vorsitz des Burggrafen unabhängig tagen und Recht sprechen dürfen. Groll und Erbitterung helfen dem schwer getäuschten Erzbischof nichts. Friedrich's Versprechungen bleiben Worte; Balduin von Trier, die westphälischen Grafen halten als alte Feinde Heinrich unausgesetzt in Athem. Der Frieden wird endlich geschlossen und Heinrich glaubt den Zeitpunkt die Stadt zu strafen herangenaht. Unpolitisch ergreift er das falsche Mittel. Er weigert den von den Zünften gedrängten Geschlechtern die nöthige Hülfe, demüthigt sie, doch erhöht dadurch nur die Freiheit der übrigen Bürgerschaft. Dem alten patricischen engeren Rath und seinen zwei Bürgermeistern stellt sich ein weitrer entgegen, zu dessen jährlichen Mitgliedern Zunftgenossen gewählt werden sollen (1321.)

Dieser für Deutschland schon frühe Eingriff in die Alleinherrschaft des hier so mächtigen Patriciats liesse sich schwerer erklären, lebte in Cöln nicht von Alters her dem Clerus und Stadtadel gegenüber ein Bürgerstand, ebenso keck beweglich und leicht erregbar als handfest und zäh, und wären nicht längst mit dem Handelsverkehr stromauf- und abwärts in gleichem Grad der Gewerbebetrieb und jede lohnende Handarbeit weiter gebildet. Die Cölner stehen in dieser Richtung den vorgeschrittenen flandrischen Städten nicht örtlich nur näher.

Sind dadurch neben den Kunsthandwerken zugleich den Künsten die Wege zu neuen Versuchen geebnet, bietet die spätere Regierungszeit Erzbischofs Heinrich hauptsächlich der Malerei die ungehoffte Gelegenheit, an bedeutendster Stelle zu zeigen, was sie im neuen Jahrhundert vermöge.

So glanzvoll die Cölner schon vor der Krönung den König begrüsst und gefeiert hatten, sollen sie jetzt auch die Schutzpatrone der eigenen Stadt im reichsten Gotteshaus anrufen können. Der im Vergleich zum ursprünglichen Plane (1248) erweiterte Dombau hat zwar sein Ende noch nicht erreicht: das Hauptschiff, die Kreuzesarme, die vorderen Thürme sind erst im Entstehen; der Chor aber fertig und von den unvollendeten übrigen Theilen durch eine Zwischenwand abgeschlossen; in Kühnheit der Maasse, in Reinheit des Styls das vollendetste Bauwerk auf deutschem Boden. Nun Maurer und Steinmetze lang-

sam das ihrige gethan, (1320) trifft endlich die Maler die Reihe. Sie tünchen die Pfeiler Gewölbekappen und Bogenrippen gewiss zu milderem Einklang als ihre Nachfolger heutigen Tags; auf der Nothwand throut zwischen Paulus und Petrus der Heiland in Riesengrösse; sein Brustbild füllt die Gewölbemuschel; die Zwickel der inneren Arkaden zieren Engel das Rauchfass schwingend und musicirend.

In ihrer ursprünglichen Form, wenn auch theilweise stark versehrt, sind jedoch nur noch die Wandgemälde über den Stühlen des Domcapitels an beiden Schranken des Chors erkennbar. Ein von dem Cardinal Carl von Fürstenberg (1687) geschenkter Teppich hat sie vor gänzlichem Untergang, die mangelhafte Erhaltung vor fälschender Restauration geschützt. — Den Inhalt der Darstellungen bestimmte der Ort, den sie schmücken. Dem Papst als Stiftsherrn war auf der Evangelien-, dem Kaiser als Capitular auf der Epistelseite ein Sitz gewahrt; wesshalb auf jener die Gründung des heiligen Stuhls durch Scenen aus Petrus' Leben, der Ursprung der weltlichen Macht durch die Legende Sylvesters I. verdeutlicht ist, auf Seiten des Kaisers sich aber dem Leben der Jungfrau die Sagengeschichte der h. drei Könige anschliesst, deren in Mailand gefundene Reliquien Barbarossa nach der Eroberung der Stadt seinem Kanzler, dem Erzbischof Reinhold von Cöln, überwiesen hatte.

Die Grundeintheilung, als gälte es Glasgemälde, bleibt architektonisch. Jede Seite bringt zwei Legenden in je sieben Bildern; jede Reihe zu neun Fuss Höhe ist doppelt so lang; und jeder Vorgang, von einem oder drei Bogen und Giebeln mit Hinterbauten und Thürmchen symetrisch eingerahmt. Darunter in kleinen Nischen mit je einem Giebel stehn statuenartig vereinzelt Bischofsgestalten und Könige dicht aneinander, als Fuss der oberen getheilten Legenden in ununterbrochner Arkadenreihe. Demselben Vorbild folgt die Färbung: die Architektur fällt scharf durch schwarzen Umriss und Gold in's Auge, und wird durch den gleichmässig rothbraunen Wandton in ähnlicher Weise hervorgehoben, als innerhalb die Vorgänge selber durch ihren regelrecht wechselnden dunkelblauen und dunkelrothen gemusterten Grund. — Der hohe doch schmale Raum jedes Bildes verlangt den Verzicht auf Episoden und Nebengestalten; die zur Erklärung nothwendigen Figuren schon drängen sich eng zusammen. Von Landschaft, von Baulichkeiten, Geräth ist kaum das Nöthigste angedeutet, die Formenkenntniss gegen die vorige Periode zurück-, die Charakteristik nicht vorgeschritten, Steifes und Starres aber vermieden, frische Beseelung durchweg versucht. So arm die Erfindung, soll jede Gestalt, wenn oft auch nur durch gewundene Stellung, darthun, sie sei von sich aus bewegt, und

von Innen her bei der Handlung betheiligt. Der Körper soll möglichst geschmeidig erscheinen; nicht wie Naturbelebtheit und Bildung ihn folgsam machen, gelenkig wie ihn die Phantasie sich mehr durch leichte Bewegung belebt, als durch physiognomisches feineres Spiel. Die Mehrzahl der Charaktere und Formen älterer Männer ergiebt sich als Erbtheil der vorigen Epoche. Doch das nur ist aufgenommen, was sich auch dort schon der Ueberliefrung gegenüber besonders in Cöln als neu erfunden herausgestellt hatte, und wird auch jetzt nach Bedürfniss geändert. Die Körper behalten, halb körperlos, die Länge und Schmächtigkeit bei, und schwinden bei knapper Bekleidung noch mehr. In den Köpfen, des Ernstes wegen, furcht und runzelt die Stirn sich stark und ziehn sich die Brauen herauf und zusammen; die Augen je nach der Hand der Meister wölben sich auf der unteren graden Linie nach oben erst, oder gleichfalls nach unten ausser Verhältniss, und auch im Profil noch ohne Verkürzung; die Backenknochen stehn weit aus einander; die Wangen sind hohl; die Nasen oft hackenartig, der Mund auffällig vorgeschoben, durch Lippen- und Kinnbart der Untertheil breit, doch keine Form hart oder eckigt; durch schärfere Missform ausdrücklich hässlich nur Henker und Bösewichter. — Das Weiche und Liebliche herrscht absichtlich nur bei jüngeren Frauen, Mädchen, Engeln, Jünglingen vor. Die Köpfe sind rundlich, die Stirnen geglättet, die Wangen voll, die Nasen wohlgebildet, der Mund das Kinn im Verhältniss klein. In diesen Physiognomien kommt nun auch ein anderer Ausdruck zum Vorschein, den ebenfalls zwar die vorige Epoche schon angebahnt hatte. Wenn statt Charakterstrenge und Körperkraft überhaupt dem Ernst und der Andacht zum Trotz ein Zug der Milde und Demuth durchs Ganze geht, so blickt, der ungeberdigen Aussenwelt gegenüber vornehmlich aus diesen Jugendzügen die Ruhe, die Schuldlosigkeit, die Güte und Reinheit. Die unbefangene Unschuld ist keineswegs schon die freudige Seelenhelle, die sich im Heiligsten wohlgemuth und befriedigt fühlt; im Gegentheil bleibt ein Rest unaufgeschlossener Dumpfheit und Trübheit zurück. Der Keim nur der späteren Offenheit ist schon gelegt. — Der Faltenwurf der antiken Mäntel und langen Röcke wahrt gleichfalls zum Theil den Typus des vorigen Jahrhunderts. Die Zeittracht mischt sich nicht durchgängig ein. Die Hauptmotive sind klar, doch minder dem Gliederbau und der Stellung deutlich entnommen, als umgekehrt beide bestimmend. Die ganze Gewandung erscheint noch gleichsam für sich und ihretwegen behandelt; den Meistern gilt diese Hülle höher als Arm und Beine, Leib und Brust, die sie birgt und umschliesst. In

buntem Gekräusel am Boden, in Wellenbewegung, Faltenfülle und Fluss jedoch wird der Trieb reicherer Belebung sichtbar.

Zeigt sich nach diesen Hauptseiten noch ein Mangel an voller Freiheit neuer Erfindung, entschädigt die Phantasie sich jetzt doppelt in Nebendingen. Die Mauerflächen der oberen Wand, die Hintergründe der unteren Scenen, die Inschriften, die zur Erklärung dienen, belebt sie, wo irgend der Raum es gestattet, mit Ausgeburten kecken Humors. Musicirende Mädchen mit Löwentatzen und Löwenschweif schaukeln auf Rankengezweigen, Affen und Ungeheuer spielen und drohen, Knaben raufen, Jungfraun umarmen sich, bachantische Kinder tanzen zur Geige, Gaukler trompeten, Sinniges wechselt mit Uebermüthigem, Einfaches mit Groteskem und Wildem, und selbst in dem Bild der drei Könige, die zu dem Stern emporschaun, stehen zwei Häschen wie mitanbetend aufrecht im Grase. Kühne Bewegung, treffend charakteristische Zeichnung, gewandter Pinsel, feinerer Fleischton in Köpfen und Händen finden ihr freies Feld erst in diesem Gebiet, in welchem sich's nicht um religiösen Ausdruck und menschlich reifere Bildung handelt. — Im Ganzen zieht sich durch alle vier Reihen, wenn auch nicht ohne nähere Unterschiede, derselbe Styl. Die Legendengeschichte des h. Petrus behält noch die meiste Strenge; in Charakteren festeren Ernst, in Gewandung grössere Einfachheit. Von dem früheren Typus entfernt sie sich nur durch theilweis ausdrucksvollre Belebung. Nach der Berufung beim Fischfang wird Petrus vom Büttel sogleich ins Gefängniss gestossen, vom Engel befreit, und sieht sich staunend zum Bischof erhoben. In Rom umarmt er sodann im Beisein vier römischer Krieger den h. Paulus. Beide stehn nunmehr vor Kaiser Nero, der drohend die Rechte steil emporstreckt, die Brauen aufwärts, die Mundwinkel tief herunter zerrt. Dass sie darauf den falschen von Teufeln umringten Zauberer durch Gebet und Beschwörung besiegen — oben noch muthig aufrecht, krümmt er sich unten erbärmlich am Boden — kann sie nicht retten. Sie leiden dennoch den Märtyrertod; Paulus durchs Schwert, das der widerwillige Henker mit beiden Händen gefasst hat und aufschwingt; Petrus am Kreuz, an das ihn, den Kopf nach unten, der andre Knecht in Zorn und Mitleid befestigt hat.

Von körperloseren hageren Gestalten, weicherem Ausdruck, nicht immer geschickten doch sanfteren Geberden sind die Scenen aus der Sage vom Papst Sylvester. Die Mutter Justa giebt ihn als Kind einem Mönch zur Erziehung; gleichfalls noch Knabe entsagt er der Welt. Da muss er denn mit den Seinen Verfolgung erdulden; Diocletian, hier Tarquinius, verbannt ihn, doch steckt schon im nächsten

Bilde kläglich am Esstisch, die tödtende Gräte im Hals. Nun kommt Sylvester zu Ehren. Vier Bischöfe weihen ihn hinter der Leiche des Abgeschiednen zum neuen Papst. Den Schluss macht Constantin hoch zu Ross von Frauen mit eben getauften Kindern begrüsst.

Vorgeschrittener auf der Epistelseite erscheint das Leben Maria's. Die männlichen Köpfe, gerundeter zwar und von milderem Ausdruck, gleichen noch denen in Petrus' Legende; die weiblichen aber gewinnen regelmässige reinere Form, und so nach Verhältniss der Gliederbau, die Haltung, der Faltenwurf. — Ein ziemlich körperlos schlanker Engel, vollwangigen freundlichen Angesichts, verkündet durch Handgeberden dem greisen Joachim, der gläubig zuhört, das kommende Heil. Auf dem nächsten Bilde flattern fünf jauchzende Engel zur heiligen Anna hernieder, die liebreich das Neugeborene, fest eingewickelt, im Arm hält. Beim Gruss des Engels dieselbe Geberde des heiligen Boten, nur dringender, und von Maria bewegter verstanden.

Zu der Geburt sind wieder vier Engel hernieder geflogen, Maria das Kind im Schoosse erinnert in Form und Ausdruck entfernt an Simon's von Siena Madonnen, Josef sitzt schlafend zu ihren Füssen, Ochs, Esel und Krippe fehlen nicht. Gelungener noch ist die Gruppe Simeon's, der das Kind empfangen will, das ihm die Mutter darreicht, Josef's, der nur als Begleiter hinter ihr steht. Unmittelbar folgt hierauf der Tod; vor den dicht aneinander gedrängten Jüngern und Christus ruht die sanft dahingeschiedne auf ihrem Sessel. Die Krönung schliesst.

Den ähnlichen Typus bewahrt mit noch grösserer Einfachheit die Legende der h. drei Könige. Sie blicken und zeigen in Felsenlandschaft empor zu dem Stern und verehren das Christkind. Dann sitzen sie eng beisammen auf einer Bank von antiker Form, den Worten des h. Thomas horchend, der sie zu Bischöfen weiht, und liegen in ihrem viereckten Steinsarg, von Männern des Volks und kleinen Figürchen fast ungeberdig beklagt, vom Bischofe hinter dem Sarge priesterlich eingesegnet. Von hier ab handelt es sich um den gegitterten Schrein, der ihre Gebeine enthält und sehn lässt. In Byzanz ist Helena mit ihm angelangt; reicher verziert nimmt ihn der Bischof von Mailand in Obhut; zuletzt als noch höheren Bau stellt ihn Erzbischof Reinhold den Bürgern von Cöln zur Schau. Die geringe Zahl der Figuren, das stumme Dastehn, die stille Ehrfurcht sind durchweg gleich.

Wie die Legenden selbst unterscheiden sich nun auch die unten fortlaufenden Einzelgestalten. Die Bischöfe bleiben in Haltung ruhiger, in Gewandung breiter, in Faltenwurf verhältnissmässig bestimmter; die Könige erscheinen körperlos schlanker, in mehrfach gewundener Stellung, bewegten Geberden, und häufigem Wechsel der Physiognomien.

Dünn und flüchtig sind sämmtliche Bilder unmittelbar auf den nur geebneten Stein gemalt; die Mäntel und langen Röcke gelbweiss, hellblau, violet, roth und grün, in den Schatten kräftig mit wirksam weisslichem breiten Licht; die Fleischtöne röthlich; das Blätterwerk, die Figürchen in gleichem doch hellerem Ton des Grundes; in den dreigieblichen Nischen nach Willkühr vertheilt; die teppichartigen Hintergründe der eingieblich oberen und kleineren unten goldig carrirt. (Durchzeichnungen und Nachbildungen von Osterwald; in grösserem Maassstab, zum Theil colorirt, von Ramboux; im Kupferstich-Cab. des Berliner Mus.)

Die Zeit der Entstehung fällt muthmasslich mit der Weihung des Chors durch Erzbischof Heinrich zusammen. (27. Sept. 1322).

Von Tafelgemälden ist ebenfalls keine bedeutende Anzahl erhalten. Als Hauptwerk ein kleiner Altar aus der Wallraf'schen Sammlung, jetzt in dem Richardz-Museum zu Cöln. (Cat. Nr. 2). Die Composition geht über die Einfachheit gedrängter Gruppen auch hier nicht hinaus; Haltung, Bewegungen bleiben dieselben, die Stellung wird häufiger nur gewunden, der Faltenwurf bunter und welligter; heftige Geberden abgerechnet, das Streben nach weicheren Formen ganz unverkennbar, obschon der Typus der älteren Köpfe sich weniger ändert als der der jüngeren und weiblichen, die sich minder gerundet, in langem Kinn und weiterer Ausladung eher wieder dem schöneren Styl des zwölften und dreizehnten Jahrhunderts nähern. Die Augen jedoch stehn über Gebühr auch nach unten weit offen, die rundlichen Nasen sind kürzer und breiter, der Mund fast durchgängig vorgeschoben.

Im Mittelbild auf gepresstem Grund hängt Christus zusammengesunken, das müde Haupt tief seitwärts geneigt, am Kreuze, an dessen Fuss der kahlköpfige Krieger, der eben die Seite durchstochen hat, niederkniet und mit der Hand nach dem schon erblindeten Auge fasst. Links klagt Johannes die Hände faltend neben drei Männern, von denen der gläubige Hauptmann mit geradlienigt steif gehobenen Arm auf den Heiland zeigt; rechts blickt Maria, von den drei Frauen mehr nur gestützt als gehalten, in mildem Schmerz aufwärts. Die Flügel enthalten, jeder getheilt und in kleineren Figürchen, hier die Geburt und das Opfer der Könige, dort die Himmelfahrt und die Ausgiessung. Bei jener schauen die Jünger dem Heiland mit verschiedenster Stellung der Köpfe und regen Geberden nach; bei dieser sitzen je fünf Apostel ganz unbewegt um Maria her, deren Gesichtsform den Styl des zwölften Jahrhunderts auffällig festhält. Aussen in wiederum

grösserem Maassstab und klarerem Faltenwurf begrüsst der Engel die Jungfrau zwischen Barbara und der h. Catharina. —

In gleichem Grade, doch schöner durch würdige Haltung und Form der Köpfe weichen in zwei anderen Tafeln von wahrscheinlich anderer Hand die Einzelgestalten des Evangelisten Johannes und des Apostels Paulus deutlicher von den Dombildern ab. Sie stellen selbst Greise, den jüngeren ähnlich, gefälliger und belebter dar. (Richardz-Mus. Nr. 3 und 4.)

Dasselbe gilt für die vielleicht spätere Verkündigung und die Darbringung. (Ebendaselbst Nr. 5 und 6.) Die weiblichen Köpfe verändern sich gleichfalls. Die grossen Augen stehn minder zurück, die Wangen sind flacher, die Stirn wird breiter, die Ausladung unten weit ausgeschweifter. (Nachzeichnungen von Fuchs in Cöln von Nr. 2—6 in Grösse der Originale im Kupferstich-Cab. des Berliner Mus.)

Mit diesen Resten schliesst sich der Kreis der besseren vorhandenen Werke. Dass einige Wandgemälde der Ordenskirche zu Rammersdorf im Unterschiede der Deckenbilder den Typus derselben Stufe getheilt haben mögen ist schon erwähnt. (p. 196.) Auch sie jedoch sind beim Abbruch der Kirche zu Grunde gegangen.

Der ganze Norden von Niederdeutschland bleibt im Vergleich zu Cöln noch um vieles ärmer.

Westphalen, wie sehr es im vorigen Jahrhundert in Wand-Gewölbe- und Tafelbildern mit rheinischen Städten wetteifern konnte, erweist jetzt nach keiner Seite denselben Eifer. Der Uebergang fällt den westphälischen Meistern schwerer.

Münster und Paderborn stehn ohne freiere Selbstverwaltung noch unter der früheren Bischofsgewalt. Dortmund ist reichsfrei, Gericht und Verwaltung ausschliesslich jedoch in Händen der alten Geschlechter. Fast Soest allein geht folgerecht vorwärts. Die Hartnäckigkeit, mit welcher sich Erzbischof Heinrich II. von Virneburg stets nur den Widersachern des Kaisers Ludwig beigesellt, (p. 331.) schwächt seine Obergewalt auch über diese fernliegende Stadt. Dem friedlichen Nachfolger Walram von Jülich huldigt die Bürgerschaft erst nach Bestätigung aller bisher erworbenen Rechte (1332). Ihr Handel bringt ihr im Hansabund Ansehn, in Volkszahl steigend wehrt sie den Raubadel muthig ab, und ist in Unternehmungen ebenso klug und besonnen als einfach und mässig in Lebensgenuss. Im Kunstfeld dagegen zeigt sich der eigensinnige zähe Volksstamm wenig geeignet, aus eigenem Antrieb auf neue Ziele in raschem Umschwunge loszusteuern. Kühnes Erfinden ist nicht sein Ehrgeiz, bewegliches Dichten

nicht seine Gabe. Er lässt sich erst später herbei, die schon von Andren gebahnten Wege in eigener Gangweise zu betreten. So hat er sich denn auch dem gothischen Baustyl nicht letztlich entzogen, benutzt ihn jedoch nicht in reicher Gliedrung und feiner Vollendung. Hauptschiff und Seitenschiffe werden gemeinhin zu offenen gleich hohen Hallen; die Querflügel fehlen; das schlichte Gewölbe tragen die starken gerundeten Pfeiler in weiten Abständen von einander. Schmale Fenster durchbrechen und lichten die festen Wände absichtlich nur in geringem Maasse; ein und dasselbe schwerfällige Dach umschliesst das Ganze, das ebenso Aussen durch ungetheilt schmucklose Mauern und Streben und einen westlichen schweren Thurm nur den Eindruck verständiger Klarheit und ehrsamer Bürgerlichkeit gewährt. Als Beispiel in Soest darf die grosse Marienkirche zur Wiese gelten; ein tüchtiges Bauwerk, doch, phantasievoll erfundenen gegenüber, nüchtern.

Decken- und Wandgemälde erscheinen in diesem Bautypus Ueberfluss. Erweisbar aus dieser Epoche ist nur noch ein Antependium des ehemaligen Hauptaltars von zehn Fuss Länge und zwei und einen halben Fuss Höhe übrig; jetzt im Besitz des Berliner Museum. — Den älteren Soester Tafelgemälden ähnlich theilen Pfeiler und Bogen das Ganze symetrisch in einzelne Felder. Im Kleeblatt des mittleren breiten (2′ 8″) thront Christus in sehr verschlechtertem alten Typus, so schwach in Form als von trockenem Ausdruck; umgeben von den Zeichen der Evangelisten; der Löwe hat Menschenantlitz. Vier kleinere Felder zu jeder Seite enthalten vereinzelte Heilige; lange Gestalten, theilweise in geschwungener Haltung; körperlich fester als in Cöln, doch nur zum Beweis gleich unzulänglicher Formenkenntniss. Mehr noch weichen die Physiognomien von den cölnischen ab. An den besseren Typus erinnert keine. Sie treten dem Leben näher, doch stammen aus einem gröberen Geschlecht von geringerer Einbildungskraft, die selbst für die musicirenden oder begrüssenden Engel zwischen den oberen Arkadenbogen sich nicht um gefällige Anmuth bemüht. Der Ausdruck der heiligen Frauen ist wenig belebt, der der Männer nicht ganz ohne Treuherzigkeit. Die Geberden bestehn zum grössten Theil nur in Hindeutung auf die Marterwerkzeuge. Der Faltenwurf, wenn auch von weichem Schwung, bewegt sich so reich und welligt nicht als auf cölnischen Tafeln. Der Auftrag ist fliessend, die Färbung der grünlichen, braunvioletten und mehrfach rothen Gewänder, um vieles kräftiger; der Hintergrund ungemustertes Gold, die Architektur genau und reinlich behandelt.

Ausser der Einzelfigur des h. Stephan in Bischofstracht, die zu der ehemals Krügerschen nach London verkauften Sammlung gehörte,

legen einige Miniaturen mehr überhaupt nur für diese Stufe ein Zeugniss westphälischen Kunstfleisses ab, als den Beweiss selbständiger Richtung. Das Graduale der frommen Gisela, um 1300 Nonne im Kloster Herzebroch, so vollauf es auch mit leicht colorirten Federumrissen von zarter Frauenhand ausgeschmückt ist, geht halb dilettantenhaft über den früheren Standpunkt nur durch schlanke etwas geschwungne Gestalten, nicht aber durch neue Belebung hinaus. (Bibliothek des Carolinums zu Osnabrück.) Als wichtiger darf die Weltchronik des Rudolf von Hohenems erscheinen, deren Familienwappen und plattdeutscher Text den westphälischen Ursprung vermuthen lassen. (Bibliothek zu Stuttgart.) Die grösseren und kleineren Vignetten auch dieser Handschrift entfernen sich theilweise wenig erst von dem bisherigen Styl. Die Figuren sind eher gedrungen als schlank, heftige Geberden misslingen; Gott Vater, ja selbst Melchisedek bewahren den traditionellen Typus Christi; gewundene Stellungen bleiben aus; die Hergänge werden noch hin und wieder halb nur symbolisch angedeutet — die Sündfluth durch Drachen, welche das Wasser vom Himmel herabspeien — während sich umgekehrt andere Scenen wieder dem wirklichen Leben so unbefangen und scheulos nähern, dass Loth z. B. den Beischlaf mit einer der Töchter vor unseren Augen thatsächlich vollzieht. Im Uebrigen ähneln ausser Gewandung und Faltenwurf auch die Köpfe der cölnischen Grundform, die kräftige Färbung dagegen, in Saftgrün und Roth vornehmlich, niederländischen Miniaturen. —

In Hildesheim, Halberstadt, Braunschweig und anderen während der vorigen Periode für Malerei wichtigen Orte haben sich Denkmäler nicht erhalten. Hier blühte, scheint es, nur ehemals eine durch kirchliches Ansehn geförderte Kunst. Zu dem höheren Grade städtischen Lebens, welchen die jetzige Stufe voraussetzt, erheben sich weder Halberstadt noch Hildesheim. Sie sind dadurch von der Weiterentwicklung auch für die Folgezeit ausgeschlossen. Braunschweig gewinnt zwar im Hansabunde als Handelsort eine andauernd namhafte Stellung. Doch Handelsstädte bieten in dieser wie in der nächsten Epoche nur dann einen vorzugsweis fruchtbaren Boden, wenn eine gleich kräftige Fabrikations- und Gewerksthätigkeit dem Geld- oder Waarenverkehr die Wage hält. Der Handel kann nur den Reichthum verschaffen, der Kunstaufträge erleichtert. Der jetzige Kunsttrieb, die Kunsterziehung erlangen Pflege vor allen erst durch gesteigertes Handwerk.

Dass grade in Braunschweig die Zünfte vor Abschluss der vorigen

Periode zur Herrschaft kommen, verändert die Sache nach keiner Seite. Ihr Uebergewicht verdanken sie einem nur äusseren Anstoss und halten es kaum zwei Jahre lang unversehrt aufrecht. (1292—1294.) Die „Herren," baldigst zurückgekehrt, befestigen die alte Gewalt noch für achtzig Jahre, und wie schon der frühere Ausschmuck des Doms von aussen gerufener Meister bedurfte, ist auch in neuester Zeit den heimischen nur die Verunstaltung dieses Denkmals gelungen. Es lebt hier ein wackres zu freier Kunst niemals begabtes Geschlecht.

Hamburg bestätigt denselben Mangel, obschon es zum Schutz der sächsischen Grenzen als Veste bereits von Carl dem Grossen angelegt war, und später als Bisthum das Christenthum nach Norden hin ausbreiten sollte. Von Barbarossa sodann nach erneutem Aufbau mit allen Vorrechten reich versehn, die damals das Stadtleben fördern konnten, entwickelt die Elbstadt sich dennoch nur zum wichtigsten Handelsplatz.

Kaum anders geht es mit Lübeck, das Heinrich der Löwe an neuer Stelle zur Hebung der Ostseeschiffahrt gegründet hatte. Durch freie Bürger der älteren Stadt und Zuzug von Braunschweig, Soest und Cöln bildet sich städtische Selbstverwaltung, an welcher kein Ritterbürtiger theilnehmen durfte, so kräftig und früh hier aus, dass nun auch im Anfang des nächsten Jahrhunderts die zeitweise dänische Oberherrschaft bald überwunden wurde. Für Kunst vergebens. Lübeck ward und verblieb nur der Hauptsitz des Ostseehandels, das Stadtregiment in alleiniger Hand der angesehenen Kaufherrn, welche selbst noch in späterem Verlauf der neuen Epoche die Zünfte nieder zu halten verstanden.

Sind dennoch in der Catharinenkirche drei Bischofsgestalten als Wandgemälde noch heut vorhanden, so wäre, obschon dieser Rest über tüchtiges Machwerk nicht hinausgeht, der Schluss auf eine heimische Schule gewiss übereilt. Auch aus der zweiten Hälfte des nächsten Jahrhunderts hat Lübeck im Dom und anderen Kirchen vortreffliche Hauptwerke aufzuweisen; doch insgesamt aus Holland und Flandern herübergebracht, und nach bester Deutung nur als Erweis verspäteten Kunstsinns, den heimische Maler nicht zu befriedigen vermochten.

Weniger noch können weiter nach Osten die Ueberreste auf ursprünglich wendischem Boden, die Deckengemälde in Colberg z. B. den Satz widerlegen, dass alles was sich an Malereien der jetzigen Stufe in diesen nordöstlichen Städten findet, von westlichen Meistern und keineswegs von den bessren und besten gefertigt sei. Das alte wendische Colberg war des Heringsfang und des Einsalzens wegen

im eilften Jahrhundert bereits bekannt, durch die neuere deutsche dem Meere näher gelegene Handelsstadt aber im dreizehnten völlig zurückgedrängt. Auf deutsche Bildung des neuen Orts deutet im Anfang des vierzehnten die schöne Marienkirche, die zu den dreischiffig höchsten in Pommern gerechnet wird, und als seltenen Schmuck am Gewölbe des Hauptschiffs in zwei und dreissig grösseren Feldern parallele Vorgänge des alten und neuen Bundes und zwischendurch in vierzig kleineren singende Engel erkennen lässt: Umrisszeichnungen, schwach colorirt, die biblischen Scenen noch ziemlich trocken, die Engel bewegter und ausdrucksvoller, auch sie jedoch ohne Merkmal heimischer Eigenheiten.

In Preussen gebührt den deutschen Rittern der Ruhm, bis über Königsberg hinaus durch Baumeister, welche sie mit sich führten, Burgen und Kirchen errichtet zu haben. Als Hauptsitz des Ordens vor allem das Schloss von Marienburg. Auch hier gebricht es nicht ganz an Gemälden. Die 1309 beendigte Ordenskapelle wurde nach wenigen Jahrzehnten unter dem Hochmeister Dietrich von Altenburg († 1341) umgebaut, und erhielt muthmasslich bei diesem Anlass, wie aussen durch sicilianische Meister das riesige Reliefmosaik der Jungfrau, Innen durch deutsche Wandmalereien. Demselben Orden, der die Kapelle zu Rammersdorf hatte auszieren lassen, konnte es auch in Preussen in gegebenen Fällen nicht an den nöthigen Meistern fehlen. In Marienburg sind jedoch nur noch über den Stühlen der Ritter die Hauptwand entlang vereinzelte Spuren sichtbar: Köpfe, Gewandtheile, Hände, dem Anschein zufolge Heiligen, Engeln Begebenheiten aus Christi Leben angehörig; der Faltenwurf fliessend, die Hände roh, die bräunlichen Umrisse wenig gefärbt, die Engel nicht ohne Anmuth.

Den Rhein und die Mosel aufwärts, und fast im gesammten Oberdeutschland ist der ähnliche Mangel an Wandgemälden und Tafelbildern aus anderen Gründen erklärlich. Die grösseren Städte, Coblenz, Worms, Trier, Mainz und Basel, sind Bischofssitze mit dauernder Herrschaft der alten Geschlechter, so dass sie in Fortbildung der Gewerke und deren Einfluss auf städtisches Leben zurückstehn müssen. Namhafte Bauten bleiben hier aus; die romanischen älteren verlangen keinen erneuerten Schmuck. Die Erzbischöfe von Mainz und Trier sind überdiess in die politischen Kämpfe am nächsten verflochten, und was an Kriegsstürmen Deutschland zerrüttet behält in Begleitung verheerender Seuchen, Misswachs und anderen Plagen den Süden zum dauernden Schauplatz.

Im jetzigen Archive zu Coblenz ist nur aus Trier der berühmte

Codex mit Miniaturen erhalten, in welchem Erzbischof Balduin, Heinrich's VII. Bruder, die Thaten des Kaisers während des Römerzugs erzählen und verbildlichen liess. — Voran gehn Scenen aus Balduin's Leben, die Bischofsweihe, die Trauerbotschaft von Albrecht's I. Tode, die Krönung Heinrich's u. a. m. Dann sehn wir das Heer die Alpen empor- und herniedersteigen, und folgen dem Kaiser mit seiner Gattin durch Oberitalien nach Rom, nach Florenz, zuletzt auf der Unglücksfahrt nach Neapel. Zusammengedrängte Ritterschaaren, bewegte Schlachten, Bestürmung und Uebergabe besiegter Städte, Turniere, Feste, Krönungen, Strafgerichte wechseln in buntem Gemisch. Der Tod des Kaisers, die Leiche im Sarge von Engeln beweint, der Pomp der Bestattung bilden den Schluss. Das Ganze bleibt dennoch in Charakteristik und Composition monotoner als billig. Die Ritterzüge, Gefechte und Feste, die kurzbeinig kleinen Pferde, die Marschälle, welche zu Ross die Tafel des Hofs bedienen, kehren gleichförmig wieder. Der Zeichner ist mit leichter Verständlichkeit schon zufrieden. Je minder er aber durch äusseres Lokal und sonstiges Beiwerk den Hergang belebt, um desto eifriger sucht er die Individuen, ja selbst die Pferde durch Mienenspiel und Geberden sprechen zu lassen. Flüchtig, meist in naivster Art, doch deutlich in dem was er will oder möchte. Wie nachdenklich mild ist der Kaiser hier, wie bärbeissig dort. Die Fürsten und Ritter, ziehn sie dem Feinde entgegen, schauen erwartungsvoll in die Ferne, und hauen mit verschlossnem Visier höchst nachdrücklich ein. Die Klage am Grabe, die Feierlichkeit beim Todtenamte sind nicht zu verkennen. Die langgezogenen Physiognomien der Edlen dagegen sehen einander auffällig ähnlich. Die Juden bezeichnet die kleine Figur, der Deckelhut, die ungebührliche Hackennase; den Henker die Missform in jeder Beziehung. Was Fleiss betrifft lässt die Gesammtbehandlung vieles zu wünschen. Wenige Blätter erfreuen durch Sorgfalt und Farbenkraft. Die meisten sind mühelos hingeschrieben und obenhin angetuscht. Der Text reicht bis 1353; die drei und siebenzig Bildchen der vorgebundenen Folioblätter, Berichten der Zeitgenossen zufolge Entwürfe zu Wandgemälden im Palast des Erzbischofs, könnten schon vor den letzten Abschluss des Codex fallen. (Colorirte Durchzeichnungen in der Kupferstichsammlung des Berliner Museum.)

Verhältnissmässige Regsamkeit in Kirchenbauten und Malereien zeigt sich vereinzelt nur in wenigen weltlichen Städten, doch auch in diesen weder als Weiterbildung örtlicher älterer Malerschulen noch als Beginn und Begründung neuer, so dass der Schluss auf herbeigerufene fremde Meister nicht unberechtigt erscheinen darf.

In dem reichsfreien Oppenheim, dem bereits Rudolf von Habsburg zum Lohn der Treue einen engeren Stadtrath aus sechszehn Rittern und sechszehn Bürgern verliehen hatte, wird 1317 der Chor der gothischen Catharinenkirche, und trotz der nothgedrungnen Verpfändung der Stadt an Peter von Mainz durch Ludwig den Baiern, nach dreissig Jahren das prachtvolle Langhaus vollendet. Aus gleicher Zeit mag nun auch im Inneren das grosse Madonnenbild stammen, das leider nur halb noch sichtbar, für diese Stufe in Form und Ausdruck ein jetzt schon selteneres Streben nach Hoheit kundgiebt.

Frankfurt, — aus einer Pfalz Carl's des Grossen als Reichsstadt bereits zur Zeit der schwäbischen Kaiser in Flor, in Gericht und Verwaltung selbständig unter Ludwig dem Baiern — Frankfurt hat zur Pflege der Kunst zwar vollauf genügende äussere Mittel, in seinem kriegslustigen Adel, begüterten Kaufherrn, reichen Küfern, Fleischern und Bäckern aber weder den neuen Sinn, noch eine ererbte Gewohnheit. Als Kunststadt bleibt Frankfurt so arm wie Hamburg. Tafelbilder haben sich in der Umgegend nur zu Altenburg an der Lahn erhalten; in je vier Feldern der Flügelthüren des Heiligenschreins auf Goldgrund das Leben Maria's; ob auswärts entstanden ist ungewiss, in Kunstwerth von keinem höheren Belang. — Auch die Städte im Elsass liefern keine beglaubigte Werke. Das Strassburger Münster bleibt nach Erwin's von Steinbach Tode (1318) in langsamem Fortbau; Pest, Judenverfolgung, sonstige Noth unterbrechen die Arbeit von Zeit zu Zeit. Innere Unruhen kommen hinzu. Der Bischof hat im vorigen Jahrhundert schrittweise schon an Obergewalt verloren. Die städtische Adelsherrschaft tritt an die Stelle. Doch wie im Elsass fast überall in wechselseitigen Familienfehden. So macht denn in Strassburg ein kühner Aufruhr der Zünfte um 1332 auch dieser Herrschaft ein blutiges Ende. Die schuldigen Edlen werden verbannt. Die Gewerke besetzen den neuen Rath nun aus eigner Mitte. Die dadurch wiedergekehrte Ruhe benutzt wie es scheint der Vorstand der „neuen Kirche“ zum Anbau des schönen 1345 beendigten Chors. Bei der Ausbessrung eines Mauerrisses ergab sich 1825, die Kirche sei bereits vor jenem Umbau oder auf Anlass desselben mit Wandgemälden verziert gewesen; nach Westen mit Reihen von Heiligen, nach Süden mit Scenen aus der Passion. Die schlechte Erhaltung bewog jedoch zu neuer baldiger Uebertünchung, so dass jede genauere Bestimmung fehlt. (Edel, die neue Kirche in Strassburg. 1825 p. 62.)

Im Breisgau hält Freiburg sich wacker aufrecht. Bevorzugte Erbgeschlechter hatten auch hier sich in diesem ausdrücklich doch zur Gewerksthätigkeit gegründeten Ort (p. 187.) als obere Behörde befestigt.

Muthmasslich jedoch aus Gerichtsgeschworenen entsprungen, waren sie schon seit Mitte des vorigen Jahrhunderts nur als Gericht in Geltung. Für die Verwaltung ersetzt sie ein frei von den Bürgern erwählter Rath. Die jetzige Blüthe bezeugt schon der letzte Ausbau des Münsters. Während in Cöln sogar der Fortbau des halb erst fertigen Domes schon wieder ruht, wird der vollendete Freiburger Hauptthurm in festem einfachem Unterbau, in reichem Achteck des Glockenhauses und durchbrochner leichter Spitze für das gesammte Deutschland das früheste Vorbild klarer Gliedrung, kunstvoller Steigrung und schönsten Vereins von gefälliger Anmuth und ruhiger Würde. In gleicher Art schmücken die Vorhalle innen treffliche Statuen. Dass an den Wänden die Malerei nicht gleichfalls ihr Bestes versucht haben sollte, ist kaum zu bezweifeln; mit welchem Erfolge, durch welche Meister lässt sich aus den erloschenen Resten nicht mehr entscheiden.

Diese und andre südwestliche Städte sind gleich den nordöstlichen, einzelner Denkmäler ohnerachtet, als Stütze für Malerschulen von keinem Gewicht. Die Mehrzahl scheidet für immer aus, wenige tragen erst in der dritten Periode zur Weiterentwicklung ihr Scherflein bei.

Die Hauptorte Schwabens und Frankens, — Nürnberg, Augsburg, Ulm — befinden sich in beinahe ähnlichem Falle, mit dem bedeutenden Unterschied aber, dass ihre dauernde Kunstblüthe vor dem Schluss des jetzigen Jahrhunderts anhebt. Sie stehn im Vergleich mit Cöln und Westphalen nur länger zurück, weil die gezeitigte Vorschule, deren sich jene während der früheren Periode vielfach erfreuen, hier grössten Theils oder vollständig ausbleibt. Von weltlicher Seite in vollem Besitz der Vorbedingung dieser Epoche, müssen sie praktisch nur erst ihre Stadtleben ordnen, gesicherte Freiheit und Reichthum erwerben, ehe bei ihnen die Ruhe einkehrt, in der sich das Handwerk zur Kunst erhebt.

Der Ursprung von Ulm ist eine Villa der Carolinger, die sich, durch Mauern geschützt und von den Herzögen Schwaben's begünstigt, vornehmlich im eilften Jahrhundert zur Hauptstadt erweitert, im zwölften und dreizehnten, soweit diess die Hohenstaufen gestatten, erbliche Rathsherrn, Schöffen und Bürgermeister erhält, doch bei der Wehrkraft und Bildung der Zünfte, auch diesen schon unter Adolf von Nassau neben der gleichen Zahl von Patriciern Sitz und Stimme auf einer dritten Rathsbank gewährt. Im neuen Jahrhundert folgen sodann erhebliche Unruhn. Der Adel kämpft zähe für Friedrich von Oestreich, die Zünfte, versteht sich, vertheidigen Ludwig, und siegen zu redlichem Ausgleich. Gewinnen sie auch in Zahl der Vertreter, so wird in keiner Stadt doch

in ähnlicher Lage den Edlen unverkürzter ihr Ansehn gewahrt. Der innere Frieden ist hergestellt, die städtische Selbständigkeit gestählt; der Freiheit zu gegenwärtigem Vortheil, der Kunst nur zu künftigem. Neubauten entstehn nicht; nach Bildern trägt weder das Patriciat noch die zünftige Bürgerschaft sichtlich Verlangen.

Augsburg bleibt der bisherigen Entwicklung getreu. (p. 184.) Reichsfrei wie Cöln hat jetzt die Stadt weniger als früher vom Bischof zu leiden. Albrecht ertheilt bei Gelegenheit seines prachtvollen Hofhalts vielen Patriciern den Ritterschlag. Die Bürger öffnen aber auch Ludwig die Thore, beschützen ihn wider Leopold, und sichern für den vermehrten Verkehr mit Italien und Schwaben die Handelsstrassen. Augsburger Goldschmiede werden bereits in dieser Epoche berühmt, Metallarbeiten erfolgreich verfertigt. Das Regiment jedoch führen unbehelligt die edlen Geschlechter. Im kunstvollen Bauwerken zeichnet sich Augsburg in keiner Epoche hervorragend aus. Für jetzt erhält nur der uralte Dom durch den Domcustos Conrad von Randegg ein neues Langhaus mit Seitenschiffen und Glasgemälden. (1321.) Den frühen Beginn einer Malerschule erhärtet noch immer kein Ueberrest.

Selbst Nürnberg — obschon hier die Kaiser mit Privilegien durchaus nicht kargen, der Handel sich mehrt, der Umkreis der Fabrikation sich ausdehnt, eine lateinische Schule in Blüthe steht, hat keine Gemälde aus diesem Zeitraume aufzuweisen. Als Hauptbau gelangen ausser der Morizcapelle und dem Sebalder Pfarrhof die Thürme von St. Lorenzo, das schöne Portal und das Langhaus zum Abschluss. Familiencapellen jedoch zu gesonderter Andacht mit Altargemälden auszustatten, Verstorbenen Gedächtnisstafeln zu stiften, erscheint bei den alten und mächtigen Geschlechtern noch nicht als Sitte und Ehrensache. Je schlichter das Leben und Streben sich überhaupt vorweg hier dem unangefochtnen Ansehn zukehrt, das auf besonnener Vorsicht in jeder Art des Erwerbs beruht, um so weniger regt sich der Eifer der Einbildungskraft. Auch das Bedürfniss städtischer Freiheit drängt nicht mit rastloser Ungeduld weiter. Der Schultheiss bleibt königlicher Beamter, der Burggraf mit Vorrechten reich belehnt, und wie sehr Kaiser Ludwig die Zünfte begünstigt, genügt auch diesen, statt neuer politischer Geltung und Mitherrschaft, der stillere Gewerbs- und Werkstattfleiss. Wie bisher geht Nürnberg bedachtsam vorwärts.

Auch andere fränkische Städte entziehn sich dem Druck ihrer Oberherren erst spät und nur in geringem Grade. Bamberg z. B. zeigt als Stadt in dieser Epoche eher Verfall als Fortschritt. Die Bürgerschaft lehnt sich vergebens auf. (1333.) Der Bischof behält das Recht, den Rath und die Schöffen nach Gutdünken abzusetzen

und zu ernennen. Von Bauten wird wohl der Chor der oberen Pfarrkirche fertig, (1327) doch ohne Ausschmuck mit Malereien.

So lässt es sich kaum entscheiden, von welchem Ort, und von welchen Meistern die einzigen fränkischen Ueberreste, die Wandgemälde der Schlosscapelle zu Forchheim herstammen mögen. Von Forchheimer Künstlern in keinem Fall. Volleres städtisches Leben hat sich hier nie entwickelt. In welche Epoche die Bilder gehören, ist freilich streitig. Die spätere Restauration erschwert, was Modellirung, Fleischton, Gewandfarben angeht, ein sicheres Urtheil. Waagen verlegt sie des farbig gemusterten Grundes, des einfachen Faltenwurfs, der ungegliederten Finger, der architectonischen Beiwerke wegen noch in die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Dieselben Merkmale bleiben jedoch der jetzigen Stufe ebenfalls eigen, und dürfen letztlich nicht maassgebend sein. Dem Inhalt nach ohne Wechselbeziehung, in Typus, Umfang, Format verschieden, deutet ein Theil sogar auf die nächste Epoche, in welcher sie schon von Nürnberg aus entstanden sein könnten. (Waagen, Künstler und Kunstw. in Deutschl. Bd. I. S. 146—148. Hotho die Malerschule Huberts van Eyck. Bd. I. p. 206—208.)

Schlechter gestellt noch als Franken und Schwaben sind Baiern, Hessen und Thüringen.

Die bairischen Städte, meist späten Ursprungs, gedeihen spärlich. Kaum erst am Schluss des vorigen Jahrhunderts verschwinden die Reste der Hörigkeit. Gewerbsverbände, Gemeindeleben gelangen nur zu geringer Entfaltung. Selbst München erweitert sich wohl durch Hofhalt, doch hat einen Stadtrath nachweisbar erst 1280. Mag nun auch Ludwig der Baier die Hauptstadt nach Kräften zu heben versuchen, ihr reicherer Verkehr und freierer Zustand sind all zu neu, um einen Handwerksstand auszubilden, in welchem ein reger Kunsttrieb erwacht.

Nach unabhängiger Selbstverwaltung ringen die wehrhaften hessischen Städte gleichfalls mit grösserem Muth als zu günstigem Ergebniss. Der Obergewalt der Fürsten und Aebte leistete noch Carl IV. wesentlich Vorschub. Um Freiheiten, deren sich andere Ortschaften längst erfreun, kämpfen die hessischen noch im letzten Viertel dieses Jahrhunderts.

In Thüringen ist von Alters her als Hauptort Erfurt in zweifelhafter verworrener Lage. Der Kaiser nimmt sie als Reichsstadt in Anspruch, die Grafen als Landstadt, der Erzbischof von Mainz als seinem geistlichen Stuhl unterthänig. Die Bürgerschaft neigt sich bald diesem, bald jenem zu. Unter Friedrich II. muss zwar der Erzbischof weichen; im weiteren Verlauf jedoch lassen sein Wiedereingriff, und

mehr noch die Fehden der Grafen und übermüthigen Ritter, der innere Streit der Geschlechter und Zünfte auch Eisenach und andere Städte weder zu sicherer Selbständigkeit noch überhaupt zu der ruhigen Besinnung kommen, die höhere Bedürfnisse ebenso kennen als befriedigen lehrt. Alle Verhältnisse bleiben hier eng und zerstückelt, der Handel schwunglos, der Reichthum gering, und so wenig das Uebergewicht der Zünfte im Stande ist, seinerseits schon der Malerei die früher versperrte Bahn zu ebnen, um so weniger vermag der erfolglose Kampf um politische Geltung das Handwerk zur Kunstbildung anzufeuern. Auch diese Städte sind späterhin als Sitze von Malerschulen nicht wieder neu zu berücksichtigen. —

Dem ähnlichen Loos verfallen, so blühend sie theilweis erscheinen, die Hauptstädte Kärnthen's, Steiermark's, Mähren's und Oestreich's.

Wien gelangt erst gegen die Mitte des zwölften Jahrhunderts zu grösserem Ansehn. Die Stephanskirche, das Schottenkloster liegen jedoch zur Zeit ihrer Gründung noch vor den Mauern und Thoren der Stadt, und die erste Verfassung (1108) lässt die Besetzung der Stadtbehörden noch völlig in Händen des Oberherrn. Ein schlimmeres Loos noch trifft gerade Wien im weiteren Verlauf des nächsten Jahrhunderts. Von Friedrich II. mehrfach begünstigt, durch Rudolf von Habsburg reichsfrei, sieht dennoch die nunmehr in Adel und Zünfte gespaltene Bürgerschaft ihre Zwiste durch Albrecht I. schon vor dessen Kaiserwahl nur mit Verlust der kaum errungenen Rechte geschlichtet. Ein Theil der Wälle wird bis auf den Grund zerstört, die Stadt dadurch wehrlos. Bessern sich dann auch die Zustände langsam, der Widerspruch flatternder Freiheitsliebe und unterwürfigen knechtischen Sinns kommt selbst unter Karl IV. zu keiner Lösung, und wenn auch der Reichthum steigt und der deutsche Grundzug den slavischen niederhält, versperrt doch die heimisch gewordene Sucht nach leichtsinnig heiterer Lebensfreude dem Aufschwung der Künste die immer noch nicht geebneten Wege.

Linz, Gratz und Brünn bleiben an Weiterbildung der Malerei noch minder betheiligt.

So ist für Deutschland nur Böhmen mit Prag als Hauptstadt übrig. Germanischer Einfluss war hier bereits im zwölften und dreizehnten Jahrhundert verstärkt. Das Vorrecht, das Wratislaw II. (1061—1092) den deutschen Einwandrern zugetheilt hatte, bestätigte Herzog Sobieslav II. (1174—1178) von Neuem. Sie galten als freie Männer, die ihren Pfarrer und Richter selber erwählten, und zog ihr Landesherr aus, mit je zwölf Schilden vor jedem Thor, die Stadt be-

wachten. Diese und andere Privilegien erweitert zum dritten Mal König Wenzel (1230—1253), so dass unter Ottokar (1253—1278) Prag als eine fast deutsche Hauptstadt erscheint.

Nun folgen dem böhmischen Königsgeschlecht die luxemburgischen Fürsten. Zunächst durch Vermählung mit Wenzel's IV. Tochter der junge Johann, (1311—1346.) Heinrich's VII. ältester Sohn, der in Lust an Abentheuern dem Vater ähnelt. Bald Kaiser Ludwig dem Baiern getreu, bald ihm verdächtig, zuletzt sein Feind, geht er jetzt nach Paris oder Avignon; dann treibt es ihn wieder nach Deutschland zurück, nach Italien hinüber, nach dem entfernten Preussen. Alles dem eigenen Lande zum Schaden eher als zum Gedeihen. Doch durch Erwerb des Herzogthums Breslau und Unterwerfung der schlesischen Grafen begründet sein Ehrgeiz zu vollem Ersatz ein grosses slavisches Königreich.

Für Kunstbeförderung findet Johann auf seinen Irrfahrten wenig Musse. Sein Sinn ist auf andere Dinge gerichtet. Grössere Bauten regt er nicht an. Thätiger, scheint es, sind aus eigenem Antrieb die Miniatoren. Sie suchen auch in dem jetzigen Jahrhundert den frühen Erfolg der Vorgänger weiter zu führen. Als reichstes Werk gilt das Passionale, das Frater Colda, ein Dominicaner, verfasst und gemeinschaftlich mit dem Schreiber und Maler Canonicus Benessius der Tochter Königs Ottokar II., Kunigunde, Aebtissin des St. Georgsstifts, um 1312 gewidmet hatte. (Bibliothek der Universität zu Prag.)

Der Grundzug phantastischer Auffassung, durch welchen im vorigen Jahrhundert bereits der Meister der Bilderbibel des Fürsten Lobkowitz hervorragt (p. 188), waltet auch jetzt zu grossem Theil fort. Christus als unüberwindlicher Ritter befreit die gefangene, gemarterte Braut, erlegt den Peiniger, der sie geraubt, und krönt die Entführte. Zur näheren Erläuterung dieser Erzählung dient die Passion und die Krönung Maria's. Den Schluss macht ein zweites Schriftchen des Frater Colda von 1314 mit Schilderungen der Aufenthaltsorte der Seligen. Die grössren und kleineren Miniaturen beschränken auch hier sich auf leicht colorirte Federumrisse. In kurzarmig schlanken Gestalten mit kleinen Köpfen und schmalen Händen, in sanft geschwungener Stellung und reicher Gewandung stehn sie den cölnischen Bildern derselben Zeit nahe, besiegen sie aber in Schönheit der Linien, in Klarheit festeren Faltenwurfs und Lebendigkeit mannigfach neuer Motive. Der Drang nach Beseelung, der tiefere Ausdruck von Ernst und Würde, von Sehnsucht und Trauer hat nur den unbefangenen Kampf mit unzulänglicher Formenkenntniss erst

halb geschlichtet, wenn auch in einfachen Scenen die Hauptfiguren — der schlafende Adam bei Eva's Erschaffung in Rücksicht auf Form, der Empfindung nach das innige Leid, mit welchem die Schmerzensmutter den Sohn umfasst, und Christus in stillerem Mitgefühl die Umarmung erwiedert — als höchst gelungen gerühmt werden dürfen. (Abbildungen von Wocel, Mitth. der k. k. Central-Commission V, 75. Schnaase Bd. VI. p. 475—477.)

Von Wandmalereien der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts sind nur die Ueberreste aus der Legende des h. Georg in der Burg zu Neuhaus erhalten; in Folge der deutschen Inschriften wahrscheinlich wohl von einem ursprünglich deutschen Meister. (1338.) Böhmische Eigenheiten, wie sie noch hin und wieder das Passionale erkennen lässt, fehlen gänzlich. Einzelne Trachten und Baulichkeiten erinnern an das zwölfte Jahrhundert; doch näher kaum als in cölnischen Bildern einige Köpfe. (p. 342.) Wocel möchte deshalb die Neuhauser Reste als Nachbildung älterer Compositionen ansehn. Die feinere Schlankheit der bessren Figuren, die Ritterlichkeit des h. Georg, die Weiche der Formen, der Faltenwurf, das Sanfte und Jugendliche der Physiognomien, die milde Färbung verweisen sie in die jetzige Epoche. (Wocel, die Wandgemälde der St. Georgslegende mit vier Tafeln in Farbendruck. Wien 1859.)

Die nächste weiter entwickelte Stufe fällt in Carls IV. Regierungszeit. (1346—1378.)

Von Aussen her scheinen die Reichszustände, anfangs besonders, nicht eben günstig. Die Natur bereits zürnt und geräth in Aufruhr. Ein Erdbeben schüttelt mit seltner Gewalt den sonst so festen Boden; der schwarze Tod entvölkert Abteien, Dörfer, Burgen und Städte bis an das Meer. Der Aberglaube verschärft die Plage. Die Juden, heisst es, vergiften die Brunnen und reinen Quellen. Sie werden vergebens verfolgt, ermordet, vertrieben; die Seuche wüthet ungeschwächt fort und lässt sich an Stelle nüchterner Vorsicht und ärztlicher Hülfe durch Geisselhiebe und Litaneien am wenigsten dämpfen. Endlich erlischt sie. Die sie verschont hat, athmen erleichtert auf. Im Reich jedoch wirrt es noch durcheinander. Die Städte fürchten für ihre Freiheit. Die weltlichen Fürsten, Baiern, Sachsen und Brandenburg stellen Carl dem Vierten den tapferen Günther von Schwarzburg entgegen. Nur schlaue Ränke und Günther's Tod (1349) bewahren den Luxemburger vor blutigen Kriegen, die er soviel er kann immer vermeidet. Er ist kein Kriegsheld im Sinn seines Vaters und Ahnherrn.

Kein früherer Kaiser zeigt so deutlich die Kluft, die sein Regiment von Friedrichs I. Endzielen ablenkt.

War Barbarossa in Zorn und Milde das Vorbild der Ritterlichkeit, der Grossmuth, der Treue, des Edelsinns, vertraut der in Frankreich erzogene Erbe Johann's den politischen Listen, dem weiten Gewissen, wenn nöthig, dem Wortbruch mehr als der Willensstärke und muthigen Hand. Auch Carl zieht über die Alpen (1354), doch nicht um Italien zu unterwerfen; auch Er wird in Mailand und Rom gekrönt, doch giebt, den Guelfen zum Spott und bitter gehasst von den Ghibellinen, die Lombardei den Visconti preis, und strebt nicht einmal den letzten Schatten der Oberhoheit in Rom und Toscana aufrecht zu halten. Zurückgekehrt erlässt er die goldene Bulle. (1356.) Entäussert sich Friedrich aber des eigenen Erbguts, um freier im Reich für das Reich zu sorgen, sucht er die Macht in unanfechtbarer Kaiserhoheit, thut Carl von Allem das Gegentheil. Sein Hauptbemühen bleibt lebenslang nur auf Erweiterung der Hausmacht gerichtet, die ihm Johann hinterlassen hatte. Von seinen vier Heirathen schliesst er nicht eine ohne Aussicht auf Ländererwerb. Die erste bringt ihm das Nachfolgerecht in der Oberpfalz, die zweite den Heimfall von Schweidnitz und Jauer. Als Kaiser dagegen verschleudert er Zölle und Reichsgüter rücksichtslos, um als König von Böhmen Ruhe zu haben, und wenn Barbarossa die kräftigen Uebergriffe des heiligen Stuhls dem Thron zur Ehre muthig zurückweist, fügt Carl sich willig den Drohbefehlen der nur noch ränkevollen französischen Päpste. Auf ihre Fordrung geht er noch einmal über die Alpen, die Tyrannei der Visconti zu zügeln. Das kriegsbereite bedeutende Heer benutzt er jedoch auch jetzt zu nichts Andrem, als sich von Galeozzo den Frieden abhandeln zu lassen, und mit Geschenken und Steuern beladen heimwärts zu ziehen.

Wie er's begonnen schliesst er sein Leben. Die Niederlausitz fällt ihm durch Kauf, die Mark Brandenburg durch Erbvertrag zu, und um als Kaiser recht würdig zu enden, besticht er gegen das strenge Verbot seiner eigenen Bulle zu guter Letzt noch die Fürsten zu dem Versprechen, die Kaiserkrone auf seinen unwürdigen Sohn übertragen zu wollen.

So schädigen Carl's Charakterfehler auch noch die Zukunft des Reichs. Die Tugenden kommen nur Böhmen zu Gute. Hier sorgt er für Ruhe als strenger Richter. Hier hält er die Wegelagerer in Zaum, befreit die Städte und hebt den Handel. Zur Anknüpfung neuer Verbindungen dünkt ihn als Greis noch die weite Reise nach Lübeck nicht zu beschwerlich. Mehr noch beschenkt er den Clerus

mit Pfründen und Zehnten und steigert die Macht und das Ansehn der Kirche. Den Wissenschaften erweist er sich ebenfalls hold. Damit seine Böhmen den Durst nach Kenntniss nicht erst im Ausland zu stillen brauchten, errichtet er selber zu Prag eine hohe Schule, und stattet sie reichhaltig aus. Für Böhmen verwendet er überhaupt die in Italien und Deutschland gesparten Gelder. Hier hält er am liebsten und häufigsten Hof; hierher verpflanzt er die Kunsthandwerke, die draussen im Reich schon in Nürnberg, Augsburg und Cöln in Schwung sind, und lässt für feinere Gewebe sogar aus Persien geübte Arbeiter kommen. Vor allem zeigt er sich hier als Freund der Baukunst, als eifriger Fördrer der Malerei. Die Liebe zu diesen Künsten befriedigt für ihn ein tieferes Bedürfniss als eitle Freude an äusserem Prunk. Inmitten stets bunterer weltlicher Pläne empfindet er doppelt und dauernd den Drang nach religiöser Sammlung. Die schlaue Verstecktheit politischer Ränke entlastet sich durch scheue Andacht vor heiligen Mysterien. Diess höhere Feld seines Glaubens und Aberglaubens soll durch die Kunst lebendig vor seinen Augen stehn, und in Gestalten- und Farben-Pracht die Demuth und Ehrfurcht darthun, die er der Kirche königlich zollt.

Mit Italiens Kunstschätzen früh vertraut, in Bildung halb nur ein Deutscher, halb ein Franzose, huldigt er hierbei, was Styl betrifft, keiner bevorzugten Richtung. Neben böhmischen nimmt er Meister aus jeder der drei Nationen in Dienst. Zum Neubau des Doms ruft er als Markgraf von Mähren den Franzosen Mathias von Arras herbei, der den Plan im Typus der Kirche von Beauvais entwirft und Jahre lang die Ausführung leitet. (1344—1356.) Den Weiterbau wieder setzt Peter von Gmund, ein Deutscher, fort, und errichtet zugleich die Kirche im Karlshof und überbrückt die Moldau mit kühnen Bogen.

Als Lieblingswerk aber sieht Carl sein einsames Felsenschloss Carlsstein erstehn. (1357.) Hinter den starken Mauern werden, nur ihm zugänglich, die Reichskleinodien, der Königsschatz, das Archiv, die Reliquien aufbewahrt. Kein Wanderer durfte der Veste sich nähern. Eigens dazu erlesene Vasallen bewachten sie streng. Der Kaiserin selbst war es hier nicht erlaubt über Nacht zu weilen. Die Stille des abgeschiedenen Ortes sollte besonders zur Fastenzeit dem Kaiser die Ruhe der Andacht sichern. Den Hauptbau bildet ein mächtiger Thurm in der Mitte der Burg, mit der Kreuzcapelle in seinem Innern. Für diesen geheiligten Raum verschwendet Carl die höchste Pracht. In dem blauen Deckengewölbe strahlen Sonne, Mond und Gestirne. Die Wände funkeln von Edelsteinen, echten und nachgeahmten; darüber folgen in Halbfigur überlebensgross Heilige, Fürsten

und Kirchenlehrer; andere Räume zeigen Gott Vater, das Buch mit den sieben Siegeln und die sieben Sterne in Händen; das Lamm, verehrt von den Aeltesten, während die Nischen der engen Fenster den Gruss des Engels, die Heimsuchung, das Opfer der Könige und sonstige Scenen enthalten. Legenden böhmischer Heiligen schmückten die Treppenwände des Thurms. Die kleinere Catharinenkapelle, nicht weniger reich mit Jaspis, Onyx und Amethysten verziert und den Bussegebeten des Kaisers gewidmet, stellt nun auch mehrfach Carl selber in dieser Andacht dar, deren Schilderung, ausser Visionen der Apokalypse, auch in der Marienkirche sich wiederholt.

Dass Carl die Liebe zu solchem Gemäldeschmuck, theilweise wenigstens, dem frühen und späteren Aufenthalt in Italien verdankt, beweisen schon die Bestellungen, die Thomas von Mutina (p. 318) auf sein Geheiss in Carlstein ausführt. Ob aber auch andre in Prager Kirchen erhaltene Werke jenseitiger Meister aus Carl's Erwerbungen stammen, ob ebensosehr der hier und dort erkennbare italienische Einfluss durch ihn allein sei veranlasst worden, steht noch dahin. Erhebliche Einwirkung Giotto'schen Schulstyls glaubt Schnaase bereits in den Wandgemälden im Kreuzgang des Klosters Emmaus vermuthen zu dürfen. (1343.) Sie seien von Hause aus nur durch Beihülfe böhmischer Hände minder entschieden zur Geltung gekommen, und durch nachherige Uebermalung noch mehr verwischt. Die Kreuzigung in der Kirche desselben Klosters deute wieder auf einen Böhmen, der jenseits der Alpen die Kunst erlernt. Direct italienischen Ursprungs sind zweifelloser das Angesicht Christi im Prager Dom, die Madonna der Kirche des Wissehrad, und ihr verwandt eine andere in St. Adalbert. Vor allem das Mosaik an der südlichen Seite des Doms, das Carl, wie roh die Arbeit erscheinen mag, in Böhmen wohl nur von Italienern konnte herstellen lassen, wenn auch die Folgereihe der Hauptfiguren von ihm war verordnet worden: oben Christus von Engeln umringt, darunter die böhmischen Schutzpatrone, dann zwischen Heiligen, der Jungfrau, dem Täufer Er selbst als Stifter mit seiner Gattin, zuletzt die Auferstehung zu Hölle und Paradies.

Im Ganzen aber beschäftigt Carl hauptsächlich deutsche und böhmische Maler; böhmische früh. Den Meister Cuncz bezeichnet ein Protocoll schon 1345 als „Maler des Königs", das Zunftverzeichniss von 1348 als „ältesten Maler". Berühmter als Cuncz und bei Carl beliebter war später jedoch der Prager Theoderich. Dasselbe Verzeichniss von 1348 stellt ihn den übrigen alphabetisch geordneten Namen als primus magister voran. Die gleiche Gunst des Kaisers geniesst sodann neben Theoderich auch ein Deutscher, Nicolaus

Wurmser aus Strassburg, den Passavant fälschlich zu Kunzel's Bruder macht, weil das Nürnberger Wanderbüchlein von 1348 den 1310 aus Nürnberg verwiesenen böhmischen Meister Cunzel als frater Nicolai pictoris aufführt.

Beide, Theoderich und Nicolaus, verwendet der Kaiser besonders für Carlstein; beide sucht er durch Schenkungen zu fleissiger Dienstleistung anzuspornen. Nicolaus erscheint um 1359 bereits zu Morzin in der Nähe der Veste begütert. Urkundlich ertheilt ihm Carl 1360 grosses Lob und Abgabenfreiheit von seinem Grundstück. Theoderich erfreut sich des ähnlichen Vorrechts erst sieben Jahr später.

Von diesen Dreien erscheint Meister Cunzel als minder begabt. Nachweisbar sind ihm bestimmte Werke kaum beizumessen. Derselbe Uebelstand trifft zum Theil zwar Theoderich's und Nicolaus' Arbeiten ebenfalls. Auffälligen Unterschieden zufolge schreibt man jedoch dem Böhmen, obschon er auf Einzelgestalten sich nicht beschränkte, vorweg die Heiligen, Fürsten und Bischöfe an den Wänden der Kreuzkirche zu; insgesammt Tafelgemälde, weil, wie Schnaase mit Recht bemerkt, der Edelsteinschmuck die Wandflächen mannigfach theilte und schärfere Farbenwirkung in Anspruch nahm, als Mauerbilder dieser Epoche zu geben pflegten.

Als Kennzeichen stellen sich plumpere Füsse und grosse Köpfe mit weitgeöffneten graublauen Augen, vollen Lippen und breiten Nasen, was Form betrifft überhaupt eine Derbheit heraus, die den Eindruck von Grossheit und Würde nicht ohne Erfolg, doch ohne Anschein von Strenge bezweckt. Denn auch die Gewandung und Farbe vermeiden nicht nur jedwede Härte, sie schlagen völlig ins Gegentheil um. Die spärlichen Falten sind durchweg weich, die Modellirung streift stellenweise selbst ans Verblasne, und gegen den sonstigen norddeutschen Typus vertauscht die Färbung den dunkeln Umriss, den gleichen Localton, das isolirter gesammelte Licht mit ununterbrochnerem leichten Fluss und mannigfaltiger Nüancirung.

Diesen Vorzug zeigen vornehmlich die colossalen Gestalten der Kirchenväter Ambrosius und Augustinus, seit längerer Zeit schon im Belvedere zu Wien. Beide sind emsig an ihrem Pult mit Schreiben beschäftigt. Der Eine mit fleischigem Antlitz steht sinnend aufrecht; doch keineswegs starr. Die Linke hält noch die Blattseite, die er so nachdenklich überliest, dass er statt weiter zu schreiben die Feder mechanisch zum Munde führt, um die Rechte zum Umwenden frei zu haben. Der zweite in gelbgrünem Mantel wiederholt die ähnliche Situation. — Auch eine im Belvedere als Nicolaus Wurmser bezeichnete Kreuzigung ist mit besserem Recht der Hand Theoderich's

beizulegen. Der Fleischton wird bleicher, der Faltenwurf etwas schärfer, im Uebrigen aber die Form nicht feiner; der Ausdruck, wenn zwar nicht seelenlos, deutlicher durch Geberde und Stellung, als durch belebtere Physiognomien. Johannes in saftgrünem Mantel spricht seinen Schmerz fast nur durch die Rechte, mit der er die Wange stützt, und heraufgezogene Schultern aus; Maria in hellblauem Kleid durch die bis zum Kinn emporgehobnen gefalteten Hände. Christus mit nebeneinander genagelten Füssen zeigt vorgeschrittenes Formenverständniss.

Individuellere Züge für weltliche Charaktere, reinere Form für die heiligen gewinnt ein kleineres Altarbild aus der Probstei Raunitz, jetzt in der städtischen Sammlung zu Prag; unten mit dem Stifter und böhmischen Schutzpatronen, darüber die Jungfrau von Kaiser Carl und seinem herangewachsenen Sohn Wenzel verehrt. Der wärmere Fleischton, die bräunlichen Schatten, grössere Anmuth und genauere Behandlung veranlassen Schnaase, diess Werk einem schon vorgeschrittenen Schüler Theoderich's beizulegen. Bis 1380 könnte der Meister wohl selber noch thätig geblieben sein und sich vervollkommnet haben. Dass ihm dagegen aus gleichem Grunde nun auch der grössere Theil der übrigen Tafeln zufallen müsse, welche den Kaiser bildnissartig mit einer der Frauen oder auch einem der Söhne in Andacht vor Augen stellen ist keineswegs ausgemacht, obschon sich ein anderer Meister ebensowenig nachweisen lässt.

Die Wandgemälde der Kreuzcapelle aus Christi Leben, die Schnaase nebst denen der Apokalypse dem Böhmen zutheilt, weil die Urkunde Carls von 1367 Theoderich's dortige Bilder als eine pictura solemnis bezeichnet, dürften gleich anderen in der Marienkirche dem deutschen Gefährten Theoderich's angehören.

Die Vorliebe Carl's und deren Einfluss bleibt aber bei Wand- und Tafelgemälden nicht stehn. Er hat früh und lange genug in Frankreich gelebt, um sein Augenmerk auch auf Miniaturen zu richten. Sei es nun, dass er wie Waagen glaubt, doch Schnaase bezweifelt, französische Meister nach Böhmen zog oder böhmische in Frankreich ausbilden liess, ein Theil des böhmischen Bücherschmucks ähnelt in dieser Epoche den flandrisch-französischen. Der grössere jedoch entwickelt den heimischen Typus zu höherer Vollendung. Als frühere Hauptwerke namentlich das von Sbisco von Trotina für den Prager Erzbischof Ernst gefertigte mit der Verkündigung und Darbringung in grösseren Figuren von sechs Zoll Höhe (vor 1350), und ein liber viaticus des Bischofs Johann von Leutomischl (1360) mit

farbenfein zierlichen Initialien und schlanken, bewegten Randfigürchen. — Andere ersetzen was ihnen an Farbenreiz abgeht durch um so lebendigere Erfindung und reicher belebtes Geberdenspiel. So der Kommentar zur Apokalypse von Wenzel Dortina im Domschatz zu Prag; das Missale von Ollmütz im Stadtarchive zu Brünn (1360), und eine böhmische Bibel der Ollmützer Büchersammlung. — Spätere, wie das Jahrbuch des Thomas Stitny von 1373, bezeugen in leichter gewandter Behandlung auch für genreartige Auffassung Sinn und Begabung. (Universitätsbibl. z. Prag.) Die Miniatoren sind überhaupt den Meistern der Tafel- und Wand-Gemälde in Ausdruck, Zeichnung und Farbenreiz überlegen.

Je günstiger, was Cultur betrifft, Carl's Regierung für Böhmen ausfiel, um desto schlimmer fährt Deutschland bei der geringen Sorgfalt, die er als Kaiser dem Reiche widmet. Der durch Ludwig's des Baiern Feinde veranlasste Zwiespalt lässt zwar allmälig nach. Ein gleich verderblicher aber tritt an die Stelle: der Kampf der Stände um wechselseitig gesteigertes Ansehn; ein Streit, der, vom Reichshaupt weder gezügelt noch ausgeglichen, durch Waffengewalt zur Entscheidung kommt. Um freier in Böhmen schalten zu können, gönnt Carl den deutschen Fürsten die ähnliche Landeshoheit, deren Erweiterung die kleineren Grafen zu kräftiger Gegenwehr nöthigt. Das wäre jedoch nur der anders gestaltete alte Krieg. Durch das unter Ludwig emporgewachsene Städteleben verwickeln sich aber die Fragen in wesentlich bunterer Weise. Im Vollgefühl ihrer Widerstandsstärke empfinden die Stadtgemeinden sich mehr und mehr als Angel- und Mittelpunkt der Gesammtbewegung, und stehen mit Gut und Blut für ihre steigende Uebermacht ein. Sind sie doch durch Handfleiss und geistige Bildung die Reicheren geworden, die Grafen und Ritter, durch glänzenden Hofhalt und Fehden verarmt, ihre Schuldner und Feinde, nach Rache für die Beleidigung dürstend, dass ein so lange missachteter Stand das Adelsvorrecht herabgewürdigt und sich statt dessen zur Geltung gebracht hat. Die längst geübte Einzelberaubung betriebsamer Krämer dünkt keine genügende Ausgleichung mehr. Der städtische Uebermuth soll durchgängig hart gestraft und überall niedergetreten werden. Wie sich die Städte zur Abwehr durch Bündnisse stärken, thut sich die Ritterschaft eifrig zum Angriff zusammen. Geeigneten Falls muss aber der niedere Adel auch gegen die Grafen und Fürsten fechten, und braucht hiezu häufig den Beistand der Städte, die umgekehrt, wenn es ihr Vortheil fordert, den Fürsten nicht minder zu Hülfe kommen. Verbindung und Trennung, Frieden und Krieg

wechseln nicht selten über Kreuz, und führen heute Gedeihen und Sieg, morgen Verwüstung und Elend herbei. Im Ganzen bleiben die Städte inmitten des Waffenlärms oben auf. Kein Fehlschlag wird dauernd zur Niederlage. Im Gegentheil ist ihr Gewicht im Steigen.

Mit den Erfolgen des äusseren Kampfs hält nun auch die innere Entfaltung Schritt. Jemehr die Städte in dieser Epoche die letzten Vorrechte ihrer Begründer und einstigen Herrn in Rechte der eignen Beamten verwandeln, je lauter sie neben der Stimme des Clerus und Adels ihr mitentscheidendes Wort erheben, je waffengeübter die Bürgerschaft sich nunmehr zu gleichen Theilen mit Gut und Blut ihrer Feinde erwehrt, um so weniger kann jetzt das Patriciat die alleinige Oberherrschaft bewahren. Der Streit um die Mitherrschaft oder Herrschaft der Zünfte bricht überall wo er noch nicht begonnen hat aus, und schärft sich wo er schon angefacht war; in Oberdeutschland zu baldigem Austrag und meist auch schneller Versöhnung mit den Geschlechtern; in niederdeutschen Hauptorten demokratisch in Zweck und Ziel und immer wieder erneutem Angriff.

In diesem Sinne gereicht, was rascheren Verfassungsschritt angeht, die Fahrlässigkeit des Kaisers dem städtischen Leben zum Segen; was Kunst betrifft zunächst jedoch nur in geringerem Maass. Das Gedeihen wird durchgängig fast mit zu schweren Opfern erkauft, als dass sich vornehmlich die Malerei im übrigen Deutschland so schnell als im Erblande Böhmen entwickeln konnte. Das Handwerk, von dem auch die Maler ausgehen, rückt zwar bedeutend in Ansehn aufwärts, doch nicht in allen Orten in gleichem Grad, und in den meisten durch eine Bewegung, die den Gesammtsinn der Bürger ausschliesslich noch mit praktischen Sorgen und Mühen erfüllt, und Kunstunternehmungen wenig begünstigt.

Von dem geringeren Aufschwung der Zünfte giebt Nürnberg besonders das nächste Beispiel. Die schöffenbar freien edlen Geschlechter hatten nirgends wohl unbeschränkter als hier geherrscht. Erst auf Anlass der neuen Kaiserwahl entstehen scheinbar bedrohliche Unruhn. Die Metzger und Messerschmiede bleiben allein auf Seiten des Patriciats; die ehrbaren Herren entfliehen und lassen das Regiment in Händen eines aus Zunftgenossen erwählten Rathes. Doch nur zu täuschendem Zwischenspiel. Carl, der seiner Gegner ledig vom Rhein zurückkehrt, setzt die Entflohenen unbedingt wieder in alle früheren Rechte ein, und bestätigt neben dem engeren Rath einen zweiten grösseren nur mit der möglichst kleinsten Befugniss. Und dennoch sind auch die Zünfte auf lange Zeit mit diesem nutzlosen Antheil zufrieden. Nürnberg erfreut sich, nach diesem vorübergerauschten

Sturm überhaupt eines dauernden inneren Friedens. Die reichen Kaufherren sorgen durch Handel und Fabrication zugleich für den Flor der Gewerke, und halten sich, durch den nahen Dränger den Burggrafen stets zur Vorsicht gezwungen, von weiteren Kriegen nach Möglichkeit fern.

Selbst diese Ruhe begünstigt neben der Baukunst nur die Sculptur. Am Herrenmarkt ersteht an Stelle der Judenhäuser die Frauenkirche, nach Innen einfach, aussen mit reichem Giebel und schmuckvoller Halle; ohnweit davon auf achteckigem Sockel steigt von Statuen ringsum belebt der zierliche Brunnen empor; als Beispiel bürgerlich vornehmer Architektur das Eckhaus von Nassau, und endlich nach Wenzel's Taufe in St. Sebaldus nun auch der Neubau des Chors. Gleichzeitige Tafel- und Wandgemälde sind weder vorhanden, noch deuten Berichte darauf hin. Religiöses Bedürfniss gemeinsamer Andacht vor kirchlichen Bildern ist hier wie früher auch jetzt nicht wach, und für privatere Auszier kleinerer Capellen die Malerzunft ebensowenig vorgebildet, als die edlen Kaufherrn für Wettstreit in Kunstaufträgen.

Auch in der Umgegend haben sich Ueberreste nur in der Stadtschlosscapelle von Forchheim erhalten. Der Name und Wohnort des Meisters ist jedoch unbekannt, und die Entstehungszeit gleichfalls bestritten. Waagen setzt sie des Rundbogenstyls, der gemusterten Gründe, der schönen Gewandmotive und Linien wegen noch in die Mitte des vorigen Jahrhunderts. Der Grad der Belebung und Charakteristik, das Streben nach Anmuth der Engel und weiblichen Köpfe, der Ausdruck, die Weiche der Modellirung und Färbung verlegen sie in die jetzige Epoche, obschon sie vielleicht von verschiedenen Händen nicht schlechthin gleichzeitig ausgeführt sind. Als frühestes dürfte das Weltgericht in der Brüstung des nördlichen Fensters gelten. Christus, ein Drittheil lebensgross, thront mit ausgebreiteten Armen in rothbraunem Mantel und enganschliessendem blauen Rock, rechts von der lieblichen Jungfrau, links von dem Täufer verehrt; zwei blasende Engel und vier mit den Marterwerkzeugen schweben darüber; das Auferstehungsfeld unten fehlt. Zu den Seiten des Fensters blicken die zwölf Apostel, symmetrisch je sechs beieinandersitzend, aufwärts. Die gegenüberliegende Fensterwand füllen auf grossblumig grünem Grunde drei schlanke Prophetengestalten, lebensgross in harmonisch gefärbten hellen Gewändern; ein vierter ist abgeblättert. — Als muthmasslich spätere Arbeit folgt an der östlichen Mauer auf röthlichem Teppichmuster der Gruss des Engels. Maria in blauem Kleide fast lebensgross, schmalen Gesichts mit eng an einander gerückten Augen sitzt lesend am Pult, der freundliche Engel in hellrothem Rock und grünlichem

Mantel ist niedergekniet; beider Stellung gelungen, der Ausdruck lebendig, der Fleischton gelblich mit warmbraunen Schatten; roh nur bleiben die ungegliederten farblosen Hände und Finger. — Die Westwand zeigt in ähnlicher Grösse das Opfer der Könige. Joseph sitzt abwärts in gelblichem Kleide und hellem blaurothem Mantel; Maria auf ihrem grünlichen Thron in violettnem; der greise Magier mit Habichtsnase und vorgeschobenem Kinn kniet ihr zu Füssen, die jüngeren stehen; jeder von ihnen trägt gleichfalls helle harmonisch gefärbte Gewänder. Wie viel oder wenig die spätere Restauration jedoch die ursprüngliche Farbe und Modellirung verändert, den Ausdruck erhöht, die Charakteristik gesteigert hat, lässt sich nicht genau bestimmen. —

In Schwaben giebt Ulm, aus anderen Gründen das ähnliche Schauspiel wie Nürnberg in Franken. Den Ulmer Zünften fehlt es bereits auf der früheren Stufe keineswegs an wünschenswerther politischer Geltung. Der innere Frieden währt auf der jetzigen ununterbrochen. Die Störungen kommen von Aussen. Ulm wird grade in dieser Epoche vom Städtekrieg am schwersten und häufigsten heimgesucht. Der Greiner, von Carl mit den Reichsvogteigefällen in Schwaben belehnt, plagt den feindlichen Vorort des Städtebundes immer von Neuem, und treibt für die Königswahl Wenzel's fast unerschwingliche Beiträge ein (1374). Mag dennoch der Ulmer Handel blühen, der Aufwand der Bürger steigen, dem Rathhausbau (1370) trotz Verwüstung des Landgebietes die Grundsteinlegung des Münsters folgen (1377), die Sorge sowohl für ihr eigenes Wohl, als für die Widerstandskraft der Schweiz und des Oberrheins erlaubt es den Ulmern um so weniger die Partisane schon jetzt mit Pinsel und Malstock zu vertauschen, jemehr es hier an jeder früheren Uebung gebricht. Die Stadtarchive enthalten zwar Malernamen genug, doch nicht von solchen, die Kunstwerke liefern.

Augsburg erfreut sich noch keiner besseren Lage; die Zunftunruhen erreichen erst spät Erfolg (1368). Die Malerei muss noch länger feiern. —

Dasselbe Loos theilen die Schweizer Städte. Die Zeit der wenigen Reste am vorderen Gewölbe der Krypta des Baseler Dom's aus dem Leben Christi, die Burchhardt um 1360 entstanden annimmt, ist ungewiss, ihr Werth nicht bedeutend, ihr Typus noch streng.

Strassburg gewährt für jetzt noch keine, den Rhein herunter das einzige Cöln Anzeichen weiterer Kunstentwicklung.

Nirgend anderswo gehn die Zünfte durch immer erneuten Ansturm einem entschiedeneren Siege, trotz mehrfacher Niederlage, entgegen. Die Waage schwankt lange Zeit auf und nieder. Während der fried-

lichen Herrschaft Wilhelm's von Gennep, Adolf's II. und Engelbrecht's III. (1349—1368) bewahren die alten Geschlechter ihr früheres Ansehn unbeschränkt. Die Gesandten der grossen Hansaversammlung (1367) sehn sie heut noch als stolze Ritter, obschon sie morgen mit Wein und Schnittwaaren handeln.

Ihr Hochmuth stürzt sie in schnelles Verderben. Der Trierer Erzbischof Kuno von Falkenstein, nach Engelbrecht's Tode Bisthumsverweser, geräth des Weinzolls der Geistlichkeit wegen in Streit mit der Stadt, und zieht den Kürzeren. Der Clerus verlässt seine Sitze; die Bürgerschaft trifft nur der Bannstrahl unschädlich zwei Jahre lang. Der neue Erzbischof Friedrich von Saarwerden schlichtet den Zwiespalt, wird eines schlimmeren aber so leicht nicht Herr. Die Weberzunft, die dreissigtausend Stühle besetzt, will nach Vorgang der Genter die Hoffahrt des Adels nicht länger dulden. Ihr Aufruhr gelingt. Ein zweiter Rath von fünfzig Personen, grösstentheils Webern, soll die Verwaltung in Aufsicht nehmen. Er thut jedoch mehr. Die Weber verfolgen ihr eigenes Interesse so plump und dreist, dass sich die übrigen Zünfte nach Jahresfrist mit dem Adel verbinden. Tagelang tobt auf den breiten Plätzen und engen Gassen ein blutiger Kampf. Die Weber vermögen sich nicht zu halten. Ihr stattliches Zunfthaus wird niedergerissen, die Rädelsführer, drei und dreissig, erleiden den Tod; achtzehnhundert andere, minder belastet, Verbannung mit Weib und Kindern (1371). Das Patriciat erlangt zum letzten mal die Obergewalt. Nach einigen Jahren schon drängen die Zünfte von Neuem mit solchem Erfolge vor, dass der adelsfreundliche Erzbischof zu den Waffen greift (1375), die Stadt mit dem Interdict belegt, und von Kaiser Carl in die Reichsacht erklären lässt, zuletzt von der siegenden Bürgerschaft aber bei Fackelschein bis nach Bonn verfolgt, zum Frieden gezwungen wird (1377). Doch sind diess alles nur vorbereitende Wechselfälle, die nun auch der Kunst nur eine Uebergangsstufe gestatten.

Für Kirchenbau scheint kein Bedürfniss vorhanden. Der Dom selbst kommt der Vollendung nicht näher. Sein innerer Schmuck nur bereichert sich während der friedlichen Herrschaft Wilhelm's von Gennep (1349—1362) durch die Apostelstatuen des Chors, die, colossal zwar, in durchweg gewunden bewegter Stellung und sorgsamer Färbung mehr malerisch als sculpturartig wirken und wirken sollen.

Von Wandgemälden ist auch in jüngster Zeit Neues aus diesen Jahrzehnten nur in der Unterkirche St. Gereon's aufgedeckt. Die halberloschene Inschrift deutet als Zeit der Entstehung auf 1360. Der Grundtypus giebt der Vermuthung Raum, dass der ältere Styl jetzt in diesem Gebiet fast stärkeren Einfluss fortgeübt habe als in der

Sculptur und den vierzig Jahr früheren Bildern der Domchorstühle. Die Formen sind körperlicher, die Stellungen ohne bewegliche weiche Biegung, die reiche Gewandung massenhaft breiter, der Faltenwurf fest in schönen doch minder welligten Linien, der Ausdruck der vollen ovalen Köpfe, der edlen Züge und ruhigen Geberden belebt, die Beseelung jedoch nicht als Hauptzweck hervorgehoben.

Muthmasslich in demselben Jahrzehnt geht die Stiftung eines Canonicus von Tietzervelde in der Krypta von St. Severin, Christus am Kreuz zwischen Johannes, Maria und je drei Heiligen, deutlicher schon einer Aenderung entgegen. Auf Schildrung eines lebendigen Hergangs ist es keinestheils abgesehen. Die Heiligen jeder Seite, wenn auch nicht streng symmetrisch, stehen stumm in betrüblichem Nachdenken neben einander. Kein Auge blickt schmerzvoll zum Heiland. Jede Gestalt schaut ernst vor sich hin, oder still ins Weite; die Mutter dem Kreuze zunächst in hellen Thränen; der Jünger die Hand auf der Brust, beide ganz ohne Leidenschaft. Johannes Stellung ist etwas geschwungen, doch wie der übrigen wenig bewegt. Die näheren Motive beschränken sich auf Halten der Bischofsstäbe oder Embleme. Gewandung und Faltenwurf bleiben gleich einfach und ruhig. Parallelen in äusserem Umriss hat nur Maria's Kleid. Die Mäntel und Röcke der Andren verlaufen breiter und welliger. Der Typus des Ganzen steht überhaupt in der Mitte noch zwischen dem früheren und dem der nächsten Jahrzehnte. Die Formen der etwa zwei Drittheil lebensgrossen Figuren sind eher gedrungen als schlank, die Köpfe gross und bedeutend; Maria's Antlitz, wie das der männlichen älteren Heiligen, naturwahr bestimmter als irgend zuvor; jugendlich rund nur der Kopf des Johannes; Züge und Ausdruck der weiblichen Heiligen fern von Anmuth und Reiz; Christi Körper überaus hager, das seitwärts niedergebeugte Gesicht fast unschön, die Wangen schmal, die gebogene Nase herabgezogen. Kerzendunst, Feuchtigkeit, Staub und Alter haben den lichten Grundton des Fleischs und der farbigen Gewänder gebräunt und getrübt. Graublau und Gelbweiss, Grün und Blau in hellen gebrochnen Nüancen mit wenigen Schatten, scheint es, waren auf rothem Grunde harmonisch vertheilt. (Hohe, Aquarelle und Durchzeichnungen, zu acht Fuss Breite vier Fuss hoch von 1856, im K. Kupferstichcabinet zu Berlin.)

An dieses Wandbild schliesst sich noch in derselben Epoche der Tod der Jungfrau in der Mariencapelle des Dom's, durch einen davorgestellten Altar jetzt unzugänglich. Die Wirkung ist leider durch störende Zuthaten früh schon geschwächt. Von der ersten Composition lässt nur die kleinere Hälfte noch auf den ehemaligen Eindruck

schliessen. Maria liegt überlang auf der sarcophaggleichen Bettstatt, vor der ein Tischchen und hüben und drüben ein Leuchter mit brennender Kerze steht. Am Fussende schwingt die Hand eines Jüngers das Rauchfass. Hinter dem Lager hält Christus den Segen spendend die betende Seele der Hingeschiednen im linken Arm. Die Hälften des Regenbogens, der ihn auf blauem Grunde umgiebt, trägt je ein Engel. Zierraten zwischen einfachen Leisten umschlossen als Rahmen das ganze Bild, das in dem Kindergesicht und den Engelsköpfchen um vieles mehr an das zwölfte Jahrhundert erinnert als an die Nähe des fünfzehnten. Die runde Stirn niedrig, die blauen Augen geöffnet, die Unterlippe des Mundes voll, die Wangen wenig nur ausgeladen, die Nase edel, das Kinn überlang. Auch der Umriss ist schärfer, der Faltenwurf strenger; die freundliche Milde des Ausdrucks aber durchaus im Sinne der jetzigen Epoche. Ob nur ein Jünger ob mehrere noch am Bette standen, bleibt ungewiss. In dem ähnlichen Typus des Kopfs, doch veränderter Architectur und fliessendem Faltenwurf nimmt ihre Stelle jetzt übergross St. Damianus ein, und vor ihm ein betender Jüngling; die kleinere Figur der Gegenseite St. Cosmas in wiederum anderer Architektur, ist gänzlich erloschen. Das mittlere Hauptbild, wie Hohe, der es gereinigt hat, aussagt, (1856) scheint ausnahmsweise auf nassen Mörtel gemalt, so dass, um für Cosmas und Damian Raum zu gewinnen, der Körper des Jüngers links, und rechts der Kopf der Maria zerstört werden mussten. (Hohe. Aquarelle und Durchzeichnungen im Kupferstichcab. d. Berl. Mus.)

Als viertes grösseres Wandgemälde hat sich die Kreuzigung in der Sakristei von St. Severin besser erhalten. Sie führt trotz ähnlicher Composition den Styl des Bildes der dortigen Krypta ersichtlicher schon dem Typus der folgenden Stufe entgegen. — Der bei fünfzehn Fuss Breite zehn Fuss hohe Spitzbogen, welcher die Darstellung einrahmt, erlaubt, dass das Kreuz mit dem Heiland die Seitenfiguren weit überragt. Im Uebrigen ähnelt Christi Körper in Hagerkeit dem der Krypta. Der Ausdruck des Kopfs nur ist schmerzlicher, die Form der Züge noch weniger edel. Rings um ihn her herrscht reges Leben. Vom Stamm, von den Armen des Kreuzes schaun betende Engelchen nieder; andere sammeln das Blut der Hände und Seite, noch andre, eben herbeigeflogen, ringen die Hände, verhüllen ihr Haupt, alle wie Vögel flatternd, doch ohne die spätere Lieblichkeit. — Je bunter diess obere leichte Gewimmel, um desto symmetrischer stehn auf dem Rasengrund die unteren Figuren. In Charakteristik ähneln auch sie den früheren der Krypta; in Ueberschlankheit und ausser Verhältniss verkleinerten Köpfen weichen sie

merklich ab. Barbara, Severin, rechts und links gegeneinander gewendet, sind jugendlich; Paulus und Petrus älter und ernster. Die schmerzreiche Mutter öffnet zu lauter Klage den Mund, Johannes, die Hand an der Wange, blickt zu Christus empor. Mit der Einfachheit des Bildes der Krypta verglichen, lässt überhaupt ein Streben nach Neurung sich erkennen. Geberde und Haltung sind mannigfacher, Gewandung und Faltenwurf reicher und voller; letztrer an einigen Figuren von späterer Hand übermalt. Der Grund erwies sich wie in der Krypta zu hellem Fleischton und lichten Gewändern zinnoberroth, der grobkörnig unebnen Wand ohnerachtet die Ausführung sorgsam; der Firniss erhielt des ursprünglichen Wachsgehalts wegen an einzelnen Stellen den früheren Glanz schon bei leichtem Reiben. (Hohe, Bericht, Aquarelle und Durchzeichnungen im Kupferstichcab. des Berl. Mus.)

Im Rathhaus sind an der Wand des Hansasaals ebenfalls einige männliche Köpfe als Ueberreste grosser Figuren neuerdings aufgedeckt. Die Zeit ihres Ursprungs, Notizen im Ausgabebuche des Raths zufolge, kann zwischen 1370—1380 fallen, ihr Meister aber ein Stadtmaler sein, den das Rechnungsregister nur überhaupt als „pictor“ bezeichnet, weil er schon längere Zeit im Stadtdienste angestellt war. Ausser städtischen Fahnen und sonstigem Ausschmuck wurden ihm im Verlauf von acht Jahren vier andere Wandbilder übertragen. Darf man dem kleinen Holzschnitt nach Ramboux' Durchzeichnungen der Köpfe des Hansasaals trauen, den Schnaase giebt (Gesch. d. bild. Kunst VI 425), so stand dieser Meister in seinen anmuthlos ernsten älteren Gesichtern mit länglich geschlitzten Augen, schmalen Wangen und vorgeschobenem Mund von dem Seelenreiz und der Formenweiche der späteren Stufe noch weiter ab, als die Meister der obigen Kreuzigungen in St. Severin.

So überwiegt denn als Hauptgebiet dieser Mittelepoche die Wandmalerei. Tafelbilder mit annähernd sicherer Zeitbestimmung sind um so seltner. Nur die Kreuzigung mit zwölf kleineren Bildern aus Christi Leben schliesst jenen Werken vielleicht sich an. (Aus der Rathhauscapelle, jetzt im Stadtmuseum.) Die Formen sind insgesammt runder, doch weder charakterlos weich noch flüchtig. Sie ziehen nur eine reizlose Derbheit noch dem Gefälligen vor. Geberden und Mienenspiel bleiben einfach, der Faltenwurf soll die Stellung der Glieder kenntlich machen. Wildere Scenen sind nicht phantastisch, die Leidenschaften in ihrem Ausdruck treuherzig offen; doch ruhige Hergänge besser gelungen; die Kreuzigung als Hauptbild nicht ohne Nachklang von Ernst und Grösse.

Dieselbe Hand für alle, ja selbst nur für mehrere obiger Arbeiten anzunehmen fehlt jeder Grund. Der Stufengang der Entstehung fällt kaum mit dem Stufengang der Weiterentfaltung zu zarterer Form, zu froherem Ausdruck und freundlicher Färbung zusammen. Verschiedene Meister, ältere und jüngere, lebten und wirkten gleichzeitig, scheint es, nebeneinander. Erhalten hat sich jedoch nur der eine Name des Meisters Wilhelm. Nahe der Stadt, zu Herle geboren, war dieser Meister in Cöln bereits um 1360 Hausbesitzer, wenn auch nicht Mitglied der Malergilde. Als Zinsempfänger wird er mehrfach sodann um 1370 und 71 nebst seiner Ehefrau namhaft gemacht; als Maler, dieselbe Person vorausgesetzt, erst im folgenden Jahr (1372), in welchem der Rath dem Magister Wilhelmus eine Miniatur für das städtische Eidbuch bestellt. Wann er gestorben, ist unermittelt; jedenfalls vor 1378; insofern seiner Wittwe um diese Zeit schon Erwähnung geschieht. —

Welch grösseres Wandgemälde, welch kleinere Tafel ihm dürfte beigelegt werden, steht gänzlich bis jetzt dem Belieben anheim. Der mehr naive als sichere Schluss, demselben Wilhelmus, der 1372 als Minaturmaler vorkommt, wäre unter Bezeichnung „pictor" nun auch für eilf andere Rathsaufträge und vorzugsweis für die Hansasaalfresken Zahlung geleistet, entspringt entweder dem guten Glauben, der Rechnungsführer des Magistrats habe den Meister, den er 1372 mit Namen genannt, bequemer Weise acht Jahre hindurch trotz längerer Zwischenräume, nur immer als pictor gebucht, oder beruht auf dem seltsamen Einfall, der mindestens schon um 1377 verstorbene Wilhelm sei, wie schon Waagen bemerkt, noch bis 1380 im Dienst der Stadt beschäftigt geblieben. Am schlimmsten verdunkelt die Sachlage aber der Eigensinn der Verwechslung dieses von Herle gebürtigen Wilhelm mit jenem späteren, dem man die zartesten Tafeln der Schule beilegt. Wer diese unhaltbar gewordene Hypothese nicht aufgeben will, setzt die schon eröffnete volle Blüthe dem nöthigen Wachsen und Knospen voran, und bringt den klaren Verlauf in unauflösbare neue Vewirrung.

Die Nachbarstädte Westphalens bieten in dieser Epoche noch immer keine erhebliche Ueberreste. Die hier besonders rohe und raubbegierige Ritterschaft wird in Gewaltthaten erst nach gestatteter Aburtheilung der Friedensbrüche durch Freigerichte allmälig beschränkt (1370), zur Unschädlichkeit aber noch nicht gebändigt. Münster unter dem Bischofe Florenz beginnt zu blühen, doch nimmt die Stadt an Reichthum mehr als an Freiheit zu. Osnabrück liegt mit dem

geistlichen Herrn und dessen Beamten in dauerndem Streit; das sonst begünstigte Paderborn hat unausgesetzt von den Wegelagerern des Stifts zu leiden, und wenn auch Dortmund und Bielefeld dem Druck des geistlichen Raths entgehn, gelangt doch die letztere Stadt zu keiner erspriesslichen Selbständigkeit; in Dortmund bleibt das unangefochtene Patriciat allein am Ruder. Gebaut wird fast überall, doch so sehr in dem bisherigen Styl, dass reichere Formen und vollerer Schmuck auf Einfluss von Aussen deuten. Für Malerei scheint selbst das unabhängige Soest, von feindlicher Ritterschaft minder bedroht und innerer Kämpfe kaum mehr benöthigt, zu neuen Erfolgen sich noch erst sammeln und bilden zu müssen. — —

Zur letzten Entwicklung auf dritter Stufe kommt überhaupt die zeichnende Kunst erst gegen den Schluss des Jahrhunderts. In Ober- und Niederdeutschland als Gipfel, in Böhmen als Nachglanz, im ganzen Reiche der Missregierung Wenzel's zum Trotz. Dem jungen Kaiser, für dessen Wahl Carl IV. verwerfliche Mittel weder gescheut noch nutzlos verwendet hatte, gebrach es nicht an Gaben und Kenntniss, völlig aber an hohem Sinn und gediegener Bildung. Bald giebt er sich gänzlich in träger Ruhe der Schwelgerei hin, bald leidenschaftlich vom schnellen Impuls des Augenblicks angespornt greift er unbesonnen und plötzlich ein; in den meisten Fällen ohne Verlass, ertheilte Versprechungen unmännlich brechend, Zwecke und Ziele nach Willkür wechselnd; heute versöhnlich und morgen hart, ja nicht selten grausam.

Am frühsten fühlt Böhmen den weiten Abstand. Für Böhmen hat Wenzel kein warmes Herz. Nach wenigen Jahren schon setzt er das ruhige Land in Aufruhr. Der Clerus hasst ihn, weil er den Beichtiger Nepomuk, der das Geheimniss der Beichte bewahrt, mit eigner Hand foltert und in die Moldau zu stürzen befiehlt; die Prager Bürger sind widerspänstig, weil er die Deutschen vorzieht; der Adel, weil er, habgieriger noch als weiland Carl die seinem Adel verpfändeten Güter ohne Bezahlung zurückverlangt, und die sich weigern hinrichten lässt. Er treibt es soweit, dass Jobst von Mähren, sein Vetter, dass Sigismund, sein eigener Bruder, ihn fangen und setzen und nur die Reichsstände ihn befreien. Neuer Gewalt folgt neue Empörung, und ob er in Böhmen den Frieden nur mit schwersten Verlusten erkaufen kann, in Deutschland die Kaiserkrone verliert, rastet und ruht er nicht eher als bis er, zum zweitenmale und länger gefangen gehalten, das Regiment den böhmischen Ständen zutheilen muss, und ein ruhmloser Tod ihn auf seinen Gütern ereilt.

Für Kunst fehlt Wenzeln nicht aller Sinn. Ein König und Kaiser, der Jagdhunde aber zum liebsten Gefolge, und ohne des eilften Ludwig Humor den Scharfrichter doch zum Gefährten wählt, sucht weder in strenger Andacht Entsühnung, noch vor Gemälden Trost und am Kirchenbau Freude.

Wenn dennoch in Böhmen die Malerei nach Carl's Hinscheiden fortgeübt wird, zählt diese Nachblüthe noch zur Ernte von Carl's Aussaat. Hauptsächlich hatte Theoderich, scheint es, Schüler gezogen, welche die Thätigkeit des Lehrers und Meisters weiter führen. Ob von einem derselben das Altarbild in der Stephanskirche zu Prag herrührt, ist zweifelhaft. Ohnerachtet des mageren Körpers rühmt Waagen das Köpfchen des Kindes, die Züge Maria's als ungemein zart und von lieblichem Ausdruck; Vorzüge, die mehr auf deutschen Styl als auf ursprünglich böhmischen deuten. Beide, der nationale und deutsche mögen sich wechselsweise näher als anfangs beeinflusst haben. Denn auch die grosse Madonna auf Goldgrund im Kloster Strahof vereinigt das böhmische Streben nach Würde und Hoheit mit deutscher feinerer Anmuth und frischerer Färbung. — Von Wandgemälden sind in der Kirche des Dorfes Libis ohnweit Melnik Ueberreste zum Vorschein gekommen.

Durchgängig gröbere Formen, namentlich breite und plumpe Füsse und dem entsprechend gröberer Ausdruck behält ein reicheres Altarwerk von Reinhard aus Prag in die St. Veitskirche zu Mühlhausen am Neckar gestiftet. Im Mittelbilde — fast sieben Fuss hoch zu drei Fuss Breite — steht der H. Wenzel in Silberrüstung und braunrothem Waffenrock, die Fahne im rechten Arm, die Linke strack in die Seite gestemmt, in Empfindung trüber als andachtsvoll; auf den Flügeln in etwas geschwungener Stellung St. Sigismund als Gegenbild zu dem H. Veit, der aufrecht gerichtet den grossen Kopf mit den gutmüthig freundlichen Augen, den fleischigen Wangen, der Habichtsnase, dem kleinen Kinn auf breiten stämmigen Schultern trägt. Die rohere Aussenseite zeigt über dem Stifter rechts den Heiland am Marterpfahl mit Geissel und Ruthe, links am Kreuz von Johannes verehrt und beweint von der Mutter; auf rothem Grund in der Mitte die Krönung Maria's über dem Gruss des Engels. —

Dass sich die Miniaturen derselben Zeit in gleichem Grade entwickeln, dass sie die Tafelgemälde zum Theil in Färbung und Form übertreffen, beweisen vorweg zwei grössere Werke. (K. K. Bibliothek zu Wien.) Die Bildnisse nehmen an Charakteristik, die Nebendinge an Wahrheit zu, und wenn die Gesichtszüge mannigfach auch die böhmischen Eigenheiten bewahren, erweist die zierliche Schlankheit,

der sanfte Ausdruck, der Faltenwurf bei milderer Färbung umgekehrt wieder steigenden Einfluss von Deutschland her.

Als frühere Arbeit steht die für Wenzel gefertigte deutsche Bibel in Initialen und reicher Randverzierung voran. Die meisten behandeln biblische Stoffe. Einige aber, der Kaiser z. B. von Mägden gebadet — der Sage gemäss, eine Badmagd hab ihn beim Prager Aufruhr (1393) persönlich gerettet — scheinen nebst andren nicht eben ehrbaren Spässen ausdrücklich auf Wenzel gemünzt. Die Nachbildungen, die Dibdin giebt (A bibliogr. tour, III. p. 462) sind ungetreu in der gewohnten Weise.

Das andre für Sbinco Hasen von Hasenberg geschriebne Missale fällt in den Anfang des nächsten Jahrhunderts (1402—1411).

Ueber die Lebenszeit Wenzel's geht die böhmische Fortentfaltung wenig hinaus. Sie schliesst für lange mit diesem Gipfelpunkt ab. Der Hussitensturm stört die westliche Hülfe. Aus eigener Kraft vermag sich aber der slavische Volkssinn weder aus seinem frühen phantastischen Schwung noch aus den jetzt weichen und einfachen Formen zu jener vertieften Empfindung zu sammeln und jener Naturtreue zuzuwenden, durch welche die Deutschen allmälig schon der flandrischen Richtung entgegengehn.

Stadt dessen geben das treffliche Evangelarium des Brünner zu Troppau gebornen Canonicus Johannes von 1368 (K. K. Bibl. zu Wien), vielleicht auch ein späteres Holzbild zu Aussen in Steiermark, Heilige auf Goldgrund mit „dicken Nasen, verschwommenem Umriss und weichen Schatten", — und anderer Reste zu der Vermuthung Anlass, der böhmisch-deutsche und böhmische Typus zu Carl's IV. und Wenzel's Zeit sei hier und dort auch auf Nachbarländer übergegangen. Zu welcher Höhe müsste jedoch Schlesien vornehmlich gediehen sein, wenn die Verspottung und Kreuzigung, aus einem dortigen Kloster jezt im Berliner Museum, wie Waagen glaubt, um 1400 entstanden wären. Beide Tafeln sind etwa fünfzig Jahr später gemalt, und ob in Schlesien ist unerwiesen.

Auf Deutschland wirkt Wenzel's Regierung schlechthin anders. In Böhmen gestattet sie keinen zukunftsreichen und dauernden Fortschritt. In Deutschland hilft ihre Schlaffheit grade den Aufschwung fördern.

Nur anfangs in frischerer Jugend versucht es der Kaiser zu Nürnberg und Heidelberg (1383 und 1385), den blutigen Kampf der Fürsten, Städte und Adelsvereine gütlich zu schlichten. Nach diesen vergeblichen Anläufen lässt er das Reich sein eigener Arzt sein und reizt

nur die Städte gelegentlich zu verstärkter Abwehr und Forderung. Das nächste Jahrzehnt verläuft dadurch wirrer noch als das letzte unter Carl IV. Der Bischof von Bamberg, der Würzburger Bischof, die fränkischen Ritter befehden die fränkischen Städte; in Schwaben treiben der Greiner, die Martinsvögel und andere Banden ihr heilloses Spiel; den Rhein herunter, im nördlichen wie im mittleren Deutschland ergeht es nicht besser. Doch mit der Gefahr wächst nun auch der Muth und die Kraft der Städte und Landgemeinden. Der glänzende Tag von Sempach (9. Jul. 1386) zeigt die vereinte Kraft der Bauern und Bürger dem Fürstenheer und der tapfern Ritterschaft überlegen. Der Reichstag zu Mergentheim (1387) kann die Städte nicht beugen. Ihr Uebermuth, den übrigen Ständen voranzustehen, bleibt ungezügelt. Ihr wachsender Stolz führt die Zeit des Umschlags aber nur schneller herbei. Für Schwaben folgt dem Schweizer Siege die Niederlage bei Döffingen (1388). Den rheinischen Bund lähmt Kurfürst Ruprecht, die fränkischen Städte der Burggraf von Nürnberg, vereint mit den geistlichen Fürsten von Würzburg und Bamberg. Als Uebermacht ist von nun ab die Macht der Städte gebrochen. Sie müssen sich dem auf der Fürstenversammlung von Eger beschlossenen Landfrieden fügen, und wenn auch nach wenigen Jahren der alte Parteistreit von Neuem losbricht, — das Gleichgewicht stellt sich trotz aller Kämpfe allmälig schneller und leichter her.

Die Städte, nachdrücklich auf das gewiesen, was sie dem Clerus, den Fürsten, der Ritterschaft gegenüber als ihren Beruf am vollsten zu leisten vermögen und leisten sollen, gewinnen bei weitem mehr als sie schliesslich verlieren. Sie büssen nur einen Anspruch ein, dessen Uebermaass das Reichsgefüge selbst ihnen zum Nachtheil erschüttert hatte.

Die endlich beschwichtigte Gährung lässt nun auch die innern Fehden ruhn. Den Zünften wie den Geschlechtern ist, dem besondern Charakter der einzelnen Stadt entsprechend, der richtige Grad der Befugniss gesichert. Das Streiten und Streben hört auch in dieser Beziehung auf. Der glücklich erreichte Ausgleich erweist sich als so genügend, dass dieser neue Verfassungsbau Jahrhunderte lang auf derselben Grundlage fortbestehn kann. Von italienischer Wiedererhebung neuer Dynasten bleiben die deutschen Städte verschont.

Die Sitten bewahren auch jetzt noch die frühere Einfachheit. Luxusverbote sind selten, und nur in Soest z. B. für Speise und Wein bei Gelagen nöthig, und dennoch steigt die äussere wie die innere Cultur. Der Steinbau für Bürgerhäuser wird allgemeiner; die Pflasterung der Fahrstrasse grösserer Städte ist kaum Ausnahme mehr; der Un-

terricht auf geistliche Schulen nicht länger beschränkt, gelehrtes Studium so häufig nicht als jenseits der Alpen, Albertus magnus aber kein nur vereinzeltes Vorbild. Die Bündnisse haben zugleich, von Handelsbetriebsamkeit abgesehen, den engen Wall der Binnenintressen durchbrochen, den Antheil an dem politischen Leben vielseitig geweckt, den Blick erweitert, das Urtheil geschärft. — Diess alles begünstigt die schnellere Umkehr der praktischen Sorgen zur Freude an geistiger Sammlung und Liebe zur Kunst. Die Architectur hat ihren Gipfel zwar längst überstiegen. Ihr steht nur ein langsames Ableben zu. Die Poesie, im oberen Deutschland schon eingebürgert, kann ihrerseits gleichfalls nur durch Handwerksmeister vernüchtern. Die frischere Lösung neuer Probleme gebührt in beschränkterem Umfang vorweg der Sculptur, in weitrem und freierem der Malerei. Die Maler hauptsächlich bringen das in sich beruhigte deutsche Gemüth in heller belebten Gestalten zum Ausdruck.

Den neuen Typus, der sich in diesem Gebiet als Zeittypus kundgiebt, bestimmen zwei Hauptelemente. Woran es den Deutschen noch immer gebricht, sind individuelle auf sich beruhende Charaktere. Der Volkssinn wächst in fluthender Strömung, die Eigenart wenig. Wie vielfach verzweigt die Zustände scheinen, wie bunt ihr Kampf, ihr Grundriss ist einfach; Genossenschaft in jeder Richtung von solchem Gewicht und so sehr die Losung, dass noch die Einzelnen, statt sich selber, wesentlich nur den Lebenskreis fördern und bilden, in welchem sie stehn und durch ihn gelten. Die Zunft nicht nur, das ganze Leben ist zünftig geworden.

So haben denn auch die bedeutendsten Maler in ihrer Zunft und ihrem Felde noch keineswegs die individuelle Entschiedenheit, durch die sie genöthigt würden, den besten Theil ihrer Aufmerksamkeit und Erfindung mit festem Blick auf die speciellere Physiognomie der Menschen und Dinge hinzurichten. Sie bleiben nach dieser Seite sowohl in Charakterbezeichnung der Individuen und Dinge als auch in Mitaufnahme der Landschaft, Geräthe und Baulichkeiten hinter den Italienern zurück.

Ihr jetziger Umschwung betrifft von Hause aus nur den Einblick ins Herz. Und was gilt dort vor allem andren des Ausdrucks würdig? Die Kluft der Stände, der Unterschied der Leidenschaften, die lang genug Noth und Drangsal verursacht hatten? Das Gegentheil. Bereits beim Erlöschen der Pest ging ein Frohgefühl durch das ganze Reich. Minder verheerende, sonst aber schlimmere Jahrzehnte folgten. Auch diese sind nicht für immer vorüber, der bitterste Streitpunkt aber geschlichtet, der Frieden nach Innen befestigt, der äussere in

Aussicht. Befriedigung tritt an die Stelle früherer Bedrohung. Fast jeder fühlt sich gesichert auf freien Füssen. Diess ungetrübtere Erdenloos, das sie für sich und die Zeitgenossen im weltlichen Lebenskreis vor sich sehn, übertragen die Meister unmittelbar auf die Darstellung auch der kirchlichen Stoffe. Ihnen am wenigsten fällt es ein, dem dogmatischen Werth der Lehrbegriffe den Vorrang zu gönnen, oder symbolisch das Hauptgewicht auf den tieferen Sinn entsprechender Vorgänge zu verlegen. Mögen sie Scenen aus Christi Leben bringen, Heilige oder Apostel malen, die Spitze dessen, was sie vermögen, liegt immer im Ausdruck des deutschen Gemüths, das fern noch vom Ausdruck gefesselter Andacht und ernster Erhebung sich zwiespaltlos in froher Versöhnung befriedigt fühlt. Das ist ihr echt germanische Grundzug. Durch ihn nur geben sie deutlich kund, in welchem Maass sie, statt doppellebig das Alterthum als immer doch fremde Cultur in sich aufzunehmen, sich ungetrennt aus ursprünglich eigenen Volkssinn entwickeln. Die Spannung gegen die Aussenwelt, die innere Gespanntheit ist ihnen erspart. Wie die Germanen, in sich gedrungen und eigenwillig, nur das ergreifen und aufbewahren, was ihrem inneren Empfinden und Anschaun zusagt, gewinnen für die jetzigen Meister nicht nur Gefühl und Stimmung im Allgemeinen das Hauptinteresse — das kampflos beruhigte Herz, das kaum des menschlichen Unwerths bewusst, sich unmittelbar auch im Heiligen ungetrennt heimisch findet — diess unbefangene Seelenglück verstehn sie am leichtesten aufzufassen, am glänzendsten wiederzuspiegeln. Im Blick auf die Wirklichkeit haftet ihr Auge nicht an dem irdischen Theil, der den rauhen Weg zum Heile versperrt oder einengt, an Selbstsucht, beschränktem Beruf, speciellem Charakter, Hoffahrt, Sünde und weltlicher Sorge — sie suchen vor allem nur das, was dem Seelenfrieden entgegenleitet, die Reinheit, die Güte, die Schuldlosigkeit, und sehn auch in diesem gesegneten Vorzug kein Merkmal der Selbstüberwindung und Wiedergeburt, sie geben ihn einfach als unerworbene Gottesgabe. Und finden sie ringsum in Stadt und Land wohin sie schauen kein Herz so lauter, kein Antlitz so rein, und reicht selbst als Nachhall aus Eden's Garten die Kinderwelt für Jungfraun und Männer nur annähernd aus, wozu jedes weitere Mühen und Forschen? Die Einbildungskraft ersetzt zur Genüge das Fehlende. Sie schafft um so freier, je minder sie sich um Natur und Wahrheit eifrig bemüht. In Fülle und Richtigkeit lässt sie sich in keinen vergeblichen Wettstreit ein. Die Form muss sich völlig dem Ausdruck fügen. Hoheit und Würde sind nirgend, Anmuth und Milde durchweg erzielt; was Gegensätze, was Widerstreit, was Härte und Strenge bezeichnen

würde von selbst vermieden; Stellung, Bewegungen, Faltenwurf ruhig in sanftem Fluss, die Modellirung von zarter Weiche, die Färbung hell und von lieblichem Einklang.

Auch hierin gebricht es jedoch nicht an aller und jeder Vorbereitung. Die ähnliche Richtung hatte am Schluss der ersten Periode (p. 203) in Deutschland bereits den Fortgang zur neueren angedeutet und dann sich allmälig geklärt. Die ebenso absichtlose als unbedingtere Loslösung von der bisherigen Würde und Strenge, die Sammlung auf diesen erneuten Ausdruck wird das Problem der jetzigen Stufe, der hiefür ein freierer Sinn, eine reichere Cultur und längere Uebung zu Statten kommen. Diess völlige Lossagen aber beschränkt sie zugleich. Ihr Umkreis bleibt eng, und wie bestechend die Täuschung ist, dass ihre Formen als schönere Gebilde der Phantasie das wirkliche Leben weit überragen, der Sache nach tragen sie schuldlos das Unvermögen zur Schau, ihr Höchstes und Bestes noch nicht zu vollerem Leben verkörpern zu können. Sie freun sich noch kindlich des flüchtigen Scheins, dessen lieblichen Bogen ein Sonnenblick tröstend nach Regenschauern auf Wolkengrund wirft.

Derselbe Standpunkt entwickelt sich dennoch zu mannigfaltigen Abweichungen; fester in Nürnberg, minder gelungen am Oberrhein; zu vollendeter Zartheit am seelenreichsten in Cöln.

